

acta universitatis łodziensis

FOLIA LITTERARIA ROMANICA

2

Agnieszka Kłosińska-Nachin

**MONÓLOGO INTERIOR
EN LA NOVELA ESPAÑOLA
TÉCNICA NARRATIVA
Y VISIÓN DEL MUNDO**



WYDAWNICTWO UNIwersYTETU ŁÓDZKIEGO • ŁÓDŹ 2001

REDAKCJA NAUKOWO-DYDAKTYCZNA
„FOLIA LITTERARIA ROMANICA”
Zbigniew Naliwajek, Witold Pietrzak

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ
Jadwiga Pawlak

REDAKTOR TECHNICZNY
Jolanta Kasprzak

KOREKTOR
Damuta Bąk

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁA
Barbara Grzejszczak

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2001

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
2001

Wydanie I. Nakład 90 + 45 egz.
Ark. druk. 7,5. Papier kl. III, 80 g, 70 × 100
Przyjęto do Wydawnictwa UŁ 24.04.2001 r.
Zam. 117/3344/2001. Cena zł 15,-

Drukarnia Uniwersytetu Łódzkiego
90-236 Łódź, ul. Pomorska 143

ISSN 1505-9065

INTRODUCCIÓN*

En el presente estudio nos proponemos analizar la presencia del monólogo interior en la prosa española. Para ello conviene precisar desde el principio que por monólogo interior entendemos una modalidad de discurso interior en la que el autor finge desaparecer detrás de la voz del personaje y de sus categorías espacio-temporales.

Esta definición encubre dos presupuestos metodológicos que rigen nuestro estudio. Primero, al no incluir informaciones sobre el aspecto histórico de dicha técnica narrativa pretendemos oponernos a la distinción adoptada por una gran parte de la crítica literaria entre dos tipos de monólogo interior: el clásico y el moderno, siendo éste calificado a menudo de corriente de conciencia. Al diferenciar estas dos modalidades, los críticos reflexionan sobre ellas en términos de ruptura, la cual tiene su origen, según estas concepciones, en la obra de Joyce¹ y su claro precedente en la novela *Les Lauriers sont coupés* de Edouard Dujardin. En la categoría del monólogo interior clásico aparecen incluidos los usos accidentales anteriores a la

* Este estudio es fruto de una tesis de doctorado elaborada bajo la dirección del Profesor Zbigniew Naliwajek de la Universidad de Varsovia. Antes de proceder a la presentación de la problemática del presente libro, quisiéramos expresar nuestro profundo agradecimiento a nuestro Director de tesis cuyo apoyo tanto profesional como psicológico orientó este trabajo hacia caminos pertinentes, permitiéndole cobrar la presente forma. Queremos asimismo agradecer la benevolencia y las valiosas advertencias de los reseñadores de este estudio. Nos referimos a la Profesora Teresa Eminowicz de la Universidad Jagellona de Cracovia, cuya opinión hizo posible la presente publicación, y al Profesor Piotr Sawicki de la Universidad de Wrocław, cuyas observaciones tan acertadas han contribuido a la versión definitiva de este trabajo.

¹ A modo de ejemplo véase el planteamiento de Tomas Yerro Vilanueva manifestado a través de las siguientes afirmaciones: "Una de las técnicas más utilizadas por la narrativa actual a partir de la publicación de *Ulysses* (1922) de J. Joyce, es el monólogo interior. [...] La característica principal del monólogo interior es, precisamente su falta de ordenación, su ilogicidad. [...] En rigor, sólo sería auténtico monólogo interior el también llamado a veces 'corriente de conciencia' (stream of consciousness), que reproduce fielmente las espontáneas asociaciones mentales del personaje" (*Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Ediciones Universidad de Navarra, Madrid 1977, p. 71-72). Véase también M. J. Durrý, *Le monologue intérieur dans la Princesse de Clèves*, [en:] *Littérature narrative d'imagination*, PUF, París 1959, p. 87-96; Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, Gredos, Madrid 1966; Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus Humanidades, Madrid 1990.

aportación del autor irlandés. El planteamiento inicial de este trabajo que se perfila en nuestra definición, supone, en cambio, una cierta continuidad en la evolución de este procedimiento narrativo, continuidad que nos permite indagar los orígenes del monólogo interior partiendo de la novela naturalista. En efecto, según hemos comprobado en los últimos decenios del siglo XIX los frecuentes usos de la técnica en cuestión encajan de lleno en las corrientes estéticas representadas por los autores que recurren a ella. Por lo tanto, consideramos que es en este período cuando cuaja la conciencia del recurso literario que nos interesa.

Las razones de nuestra actitud ante la diferenciación que hemos indicado radican en el carácter inoperante del criterio estilístico adoptado como distintivo entre los dos tipos de monólogo interior. Este criterio incluye la ordenación del pensamiento evocado y las características sintácticas del discurso. Según nuestra perspectiva, el estilo del texto ofrece una de las cualidades que, en relación con la persona y el tiempo, permite la descripción y la tipología del discurso interior y no justifica, en lo que atañe al estilo del monólogo interior, la distinción antes mencionada, sobre todo en su aspecto histórico. Subrayemos que nuestro rechazo se refiere a esta distinción adoptada como un presupuesto metodológico y responde a nuestro convencimiento de que es menester redefinir el término de ruptura aplicado al monólogo interior. Por ello, es necesario emprender un estudio que arroje una nueva luz a la trayectoria del monólogo interior en la narrativa española.

Esta necesidad de redefinición constituye una de las razones que nos han llevado a ocuparnos del monólogo interior. Para proponer soluciones tipológicas dentro de la categoría del monólogo interior trataremos de acceder a la génesis de este procedimiento narrativo, la cual se trasluce a través de la poética y de la visión del mundo vigente en las obras en las que aparece al igual que en el pensamiento estético que las condiciona. Nuestro primer capítulo titulado *Origen del monólogo interior* tratará, pues, de esclarecer la cuestión de los orígenes de dicha técnica. Esta problemática ha sido poco atendida por la crítica y ello, por reconocer arbitrariamente el papel determinante de la creación joyciana. Pondremos, pues, el mayor empeño, en trazar las circunstancias estéticas del monólogo interior en los períodos anteriores a la penetración del influjo del autor irlandés en las letras españolas, fenómeno que sucede a principios de los años treinta del siglo XX. Al mismo tiempo, el estudio comparativo entre el origen de *Les Lauriers sont coupés* de Edouard Dujardin, la primera novela escrita enteramente en monólogo interior, y las raíces españolas de esta técnica nos permitirá proceder con mayor discernimiento.

Pasemos a la segunda consecuencia de nuestra definición del monólogo interior. El proponer una delimitación tan amplia delata nuestra actitud

frente a los conceptos formales relativos a la producción narrativa. De hecho, hemos llegado a la consideración de que un estudioso que se dedica a esclarecer cuestiones teóricas ha de proceder, ante todo, a una descripción de la realidad literaria para proponer, en último lugar, soluciones restrictivas. Al tender a identificar determinadas tendencias en la novela española² del siglo XIX y XX nuestro segundo capítulo, titulado *Hacia una teoría del monólogo interior*, responde, en mayor grado, a este convencimiento.

En *Hacia una teoría del monólogo interior* presentamos el monólogo interior en cuanto modalidad de discurso interior, abarcando la psiconarración, el estilo indirecto libre y el soliloquio. Al mismo tiempo, establecemos un entramado de relaciones (tanto paralelos como oposiciones) dentro de esta categoría. Señalemos que al describir las diversas manifestaciones textuales del discurso interior según los tres criterios antes indicados (la persona, el tiempo y el estilo del texto) y al intentar analizar sus significados proponemos una clasificación de los modos en los que llega a expresarse la interioridad del personaje en la narrativa española.

Hasta ahora, al sugerir algunas de las razones que nos han incitado a ocuparnos del monólogo interior hemos destacado ciertas carencias de la crítica que se ha ocupado de este recurso. Cabe señalar asimismo la vigencia de la problemática relacionada con este tema en las letras españolas. Desde la llamada novela naturalista hasta hoy en día el procedimiento en cuestión forma parte íntegra del repertorio de técnicas narrativas de las que los novelistas echan mano de manera sistemática. Junto a la relativa frecuencia con la que el monólogo interior aparece en obras generadas por diversas concepciones estéticas otro factor resulta de suma importancia para valorar su importancia en los escritores que lo utilizan. Nos referimos a la manera en que esta técnica se incorpora en los textos narrativos. De hecho, el estudio del procedimiento en cuestión permite acceder a la estructura profunda de la obra de la que forma parte. El monólogo interior deja constancia de la concepción que el autor tiene del discurso ajeno, del personaje y de las capacidades cognitivas que éste despliega en el mundo. Con ello pretendemos demostrar, primero, que la técnica narrativa que nos interesa, lejos de constituir una realidad marginal ocupa, al lado de otros tipos de discurso interior y exterior, el lugar medular de la obra narrativa y, segundo, que proporciona un instrumento de gran alcance a la hora de afrontar el texto en el que aparece.

Así, nuestro tercer capítulo, titulado *Hacia una visión del mundo. Análisis de textos*, tiende a acceder a las visiones del mundo de cuatro

² Entre los textos que nos sirven de ejemplos de las tendencias detectadas *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes es el único que no pertenece a la narrativa española. Lo incluimos en el presente estudio porque ofrece un empleo que va en contra del enfoque mimético del monólogo interior y, por tanto, ejemplifica nuestro planteamiento.

novelas en las que el papel del monólogo interior resulta determinante para su significado: *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín, *Algo pasa en la calle* de Elena Quiroga, *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes y *Retahílas* de Carmen Martín Gaité. Al analizar las tres últimas, escogidas según un criterio temático, nos hallaremos confrontados al problema de la palabra y al de la comunicación tratado por estos textos, lo que nos permitirá proponer conclusiones que, en última instancia, trascenderán el significado de cada una de estas obras. Por lo tanto, quedará caracterizando, de este modo, un tipo de personaje (lo llamaremos “el hombre para sí”³) que el monólogo interior tiende a expresar en el siglo XX y cuya vigencia se encuentra realzada por la fuerza con la que aparece superado en la última de las novelas que comentaremos. Es preciso subrayar, sin embargo, que el último capítulo no pretende proporcionar una descripción exhaustiva del personaje del monólogo interior. Para sugerir la complejidad de la problemática relacionada con la visión del mundo en las novelas cuyos protagonistas se dedican a monologar resultará operante un análisis más detenido del valor de un monólogo interior en una novela decimonónica. Por ello, hemos optado por incluir en el último capítulo un comentario dedicado al discurso interior de *La Regenta*.

Por último, es preciso explicar la tendencia general del presente estudio, la cual aparece sugerida por su título mismo. De hecho, la expresión “técnica narrativa y visión del mundo” traduce el movimiento de progresión que caracteriza nuestra reflexión sobre el monólogo interior, movimiento consistente en tender a revelar detrás de las categorías gramaticales la actitud vital y estética del sujeto cognitivo que concibió el texto. De este modo, pretendemos superar el enfoque predominante en la tradición crítica que se limita a indicar la capacidad mimética de las diversas modalidades del discurso ajeno representado en la novela. Creemos que la decisión autorial de dotar a sus criaturas de un determinado tipo de voz delata, en última instancia, la concepción que el escritor tiene de la persona humana y de su posición en el mundo.

³ La expresión es de Luis Beltrán Almería, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Cátedra, Madrid 1992, pág. 191.

CAPÍTULO I

ORÍGENES DEL MONÓLOGO INTERIOR

En este capítulo nos proponemos esclarecer las circunstancias estéticas que determinaron la aparición del monólogo interior. El término “aparición” delata los presupuestos metodológicos del presente estudio; de hecho, el uso consciente del monólogo interior aparece condicionado por ciertas concepciones acerca del arte de novelar y del arte en general, concepciones que, por otra parte, informan el pensamiento estético vigente en los últimos decenios del siglo XIX. Así, a pesar de existir numerosos precedentes de esta técnica narrativa, nos parece legítimo hablar de su aparición y relacionar este fenómeno con un período concreto. Nuestras reflexiones son, pues, fruto de cierto determinismo estético: estamos convencidos de que el surgimiento del monólogo interior no tiene nada de accidental y, por tanto, se ha de estudiar dentro de un marco más amplio que nos proponemos precisar a continuación. De forma que nuestro planteamiento coincide con el que Edouard Dujardin expresó en 1931 al hablar de los orígenes del monólogo interior¹. Consecuentemente, al insistir en el condicionamiento estético del monólogo interior pretendemos distanciarnos de las concepciones que relacionan la aparición de este recurso narrativo con hechos de índole extraliteraria (social, económica, política)².

¹ “Le monologue intérieur ne pouvait naître à une époque où l'évolution littéraire ne le comportait pas; s'il est né en 1887, quelque modeste qu'ait été cette naissance, c'est que l'évolution littéraire qui s'est produite à cette époque l'exigeait”, Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*, Messein, París 1931. Citamos de la edición posterior (Bulzoni Editore, Roma 1977, pág. 253). Véase asimismo Juan Rodolfo Wilcock, *El monólogo interior en la novela moderna*, “Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura”, 1977, nº 38, pp. 74-78.

² Antonio Gallego Morell al hablar del lenguaje del monólogo interior dice que es “un lenguaje nacido en las trincheras de la Guerra Europea del 14 al 18” (*El monólogo interior*, [en:] *Novela y novelistas* de varios autores, Instituto de Cultura de Málaga, Málaga 1972). No pretendemos negar el papel que desempeñan ciertos hechos extraliterarios en la formación de la conciencia estética del monólogo interior. Sin embargo, dado que resulta imposible determinar con exactitud la relación entre, por ejemplo, la soledad del hombre en la ciudad y la técnica narrativa que pretendemos describir, dejamos de lado las cuestiones de sociología de la novela tal como aparecen expuestas por Lucien Goldmann en *Pour une sociologie du roman*.

Puesto que tanto la primera novela escrita enteramente en monólogo interior como las primeras tentativas de definir dicha técnica aparecieron en Francia, creemos necesario trazar el condicionamiento estético de estas producciones. A continuación, intentaremos determinar las raíces de la técnica en cuestión en la novela española. Es preciso subrayar, en este sentido, que los estudiosos españoles que se dedican a investigar este procedimiento narrativo en la mayoría de los casos se limitan a indicar la aportación, por otro lado incontestable, de las letras y la crítica francesa e inglesa³. No obstante, tal planteamiento hace caso omiso del quehacer narrativo de algunos autores españoles quienes, independientemente de los consabidos escritores galos y anglosajones, recurren al monólogo interior, obedeciendo a unas necesidades estéticas no menos imperiosas, aunque de distinta índole, que las que llevaron a Edouard Dujardin a componer *Les Lauriers sont coupés*. De este modo, al indicar unos orígenes posibles del monólogo interior en la novela española, pretendemos abrir una nueva perspectiva en la investigación de la técnica novelesca en cuestión. Hemos, pues, llegado al convencimiento de que es menester destacar el carácter autónomo del camino español que conduce hasta su empleo⁴. Para llevar a cabo tal empresa es conveniente indagar la presencia de la técnica en cuestión en la narrativa de finales del siglo XIX, por razones antes expuestas, al igual que en la novela de preguerra, para comprobar en qué medida se inserta dentro de las nuevas concepciones de la literatura. El cotejo de los orígenes estéticos del monólogo interior precisados de este modo posibilitará la redefinición del término de ruptura aplicado a esta técnica.

³ Como ejemplos de esta tendencia véase el estudio de Feliciano Delgado titulado *El monólogo interior*, [en:] *El lenguaje de la novela* (Publicaciones de Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba 1988) y el artículo de Benito Varela Jácome, *El monólogo interior*, [en:] *Renovación de la novela en el siglo XX* (Destino, Barcelona 1967).

⁴ En *El Monólogo interior como forma narrativa en la Novela Española (1940-1975)* (José Porrúa Turanzas, Madrid 1980) Silvia Burunat dedica un capítulo a la aparición del monólogo interior en España en el que proporciona numerosas informaciones acerca del impacto de las obras americanas y europeas en las letras peninsulares en los años treinta. En cambio, su manera de presentar a los autores españoles del siglo XIX que recurren a la técnica estudiada nos parece superficial ya que se limita a considerarlos como precedentes de este recurso sin profundizar en el tema de las raíces estéticas. Tal planteamiento concuerda, pues, con el de la mayoría de los críticos que al hablar del monólogo interior en las letras peninsulares se centran en la cuestión de las influencias recibidas de fuera.

1. El monólogo interior en Francia

Recordemos, primero, las circunstancias en las que Edouard Dujardin escribe su obra antes mencionada. Esta novela, publicada en 1887 en la "Revue Indépendante", se inscribe dentro de dos corrientes estéticas bajo cuyas influencias oscila el autor francés y que se informan mutuamente: el simbolismo y el wagnerismo⁵.

Primero, el monólogo interior en *Les Lauriers sont coupés* aparece como un eco de las innovaciones que los simbolistas introdujeron en el arte de versificación. Nos referimos al verso libre definido como "el fragmento más corto posible que representa una interrupción de la voz o una interrupción del sentido"⁶. Así, cada verso corresponde a un pensamiento o, más bien, a un estado del alma, dado que los simbolistas tienden a desintelectualizar la poesía. La evocación de los estados mentales de un individuo es un tema predilecto para este grupo poético cuyos representantes afirman de este modo la primacía del espíritu. De manera que, el mundo exterior pierde su carácter autónomo y existe solamente a través de una conciencia que lo percibe⁷. Dujardin participa de lleno en las búsquedas de nuevas formas poéticas en el seno del simbolismo. Su libro titulado *Les premiers Poètes du vers libre*, contemporáneo de *Les Lauriers sont coupés* ya citado, constituye una muestra diáfana de ello. Subrayemos que la definición que Dujardin da del verso libre concuerda con la de Gustave Kahn que dimos en el párrafo precedente.

En la forma del monólogo interior confluyen dos tendencias: una relacionada con las nuevas teorías acerca del verso y otra manifiesta a través de la irrupción de la poesía en los dominios de la prosa. Las dos tendencias se derivan de la estética wagneriana. En efecto, el simbolismo francés lleva una impronta manifiesta del wagnerismo⁸, la segunda corriente

⁵ Cfr. C. D. King, *Edouard Dujardin and the genesis of the inner monologue*, "French Studies", abril de 1955, n° 2, pp. 101-115. El autor del artículo destaca el origen simbolista de *Les Lauriers sont coupés* oponiéndose, de este modo, a la opinión de John Charpentier, según la cual la corriente en cuestión no llegó a manifestarse en el género novelesco (*Le Symbolisme*, París 1927, citado por C. D. King, *Edouard Dujardin...*).

⁶ "Un fragment le plus court possible figurant un arrêt de la voix et un arrêt du sens". Esta definición procede del prefacio a *Palais nomades* de Gustave Kahn, aparecido en 1897. Citamos de Gabrielle Moix, *Valéry Larbaud et l'évolution des formes littéraires*, Peter Lang, Berne 1989, pág. 48.

⁷ Cfr. las novelas de Remy de Gourmont, Georges Dodenbach, Francis Poitevin o de Paul Adam.

⁸ Acerca de la presencia de las ideas wagnerianas en España consúltase *Aspectos de la cuestión Wagner/Nietzsche en la España modernista*, [en:] *El Reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España* de Giovanni Allegra (Ediciones Encuentro, Madrid 1985). El autor de este estudio se centra en la recepción y la difusión de la concepción estética wagneriana en los círculos modernistas catalanes a partir de 1878.

que desempeña un papel decisivo en la parición del monólogo interior en Francia. Las concepciones del compositor alemán fueron propagadas en Francia por Charles Baudelaire y Edouard Schuré. En 1885 Edouard Dujardin funda la "Revue Wagnérienne" en cuyas páginas trata de presentar las teorías wagnerianas. Junto a él, otro autor apasionado de la idea del arte total se esfuerza en transmitir a los lectores de la "Revue Wagnérienne" las concepciones del famoso alemán; pensamos en Teodor de Wyzewa, crítico dotado de una personalidad poderosa que no vacila en cambiar algunos aspectos de estas ideas a fin de ajustarlas a sus propios convencimientos⁹. Wyzewa concibe el arte total como la síntesis de tres artes: la pintura, la literatura y la música. Según ello, la primera recoge las sensaciones, es decir, el modo inicial de la percepción que las letras elaboran y transmiten en forma de nociones. La música, en cambio, es el dominio de la emoción, la cual constituye el estado más refinado de la mente. Estas concepciones llevan a Wyzewa a concebir una renovación de la poesía y de la novela cuyos rumbos indica además en la "Revue Indépendante". Para la novela, desea que se convierta en un género capaz de abarcar sensaciones, nociones y emociones. En 1887 en la "Revue Indépendante", una revista dirigida por Dujardin, Wyzewa, al alabar los méritos del *Journal* de los Goncourt, expresa su ideal novelístico del siguiente modo:

Aucun exemple ne prouve mieux la vanité des artifices, des préparations littéraires, de tout cet après coup dont les romanciers croient devoir entourer leur impression naturelle. Il conviendrait que les écrivains, désormais, ne fassent plus d'autres livres que des mémoires tels: une série de sensations, restituées dans leur ordre, sans le souci d'une intrigue, ou d'une autre unité que l'âme même qui les perçoit¹⁰.

Aparte de transmitir los diversos niveles de la vida mental, la nueva novela se ha de expresar a través de medios propios tanto de la poesía como de la prosa, recurriendo a la narración, la descripción, el análisis psicológico y la meditación lírica. Por tanto, el autor ve en la novela así renovada la aplicación de la concepción wagneriana del arte total.

Sin lugar a dudas, Dujardin, al concebir *Les Lauriers sont coupés*, se inspira en la estética trazada por Wyzewa. Como prueba de ello, véase la siguiente dedicatoria de la novela que su autor suprimió en la versión definitiva:

A Monsieur Teodor de Wyzewa/un roman de quelques heures, – d'un seul personnage dont seraient uniquement dites les successions d'idées (visions, sensations, sentimentalités) – aussi où serait disparu le primitif nécessaire travail de l'analyse, un roman de synthèse voulant être directement vécu, – et d'une écriture plus rationnellement (plus étymologiquement) française

⁹ Cfr. Paul Delsemme, *Teodor de Wyzewa et le Cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du Symbolisme*, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles 1967.

¹⁰ Citado por *ibidem*, pág. 141.

– ne serait-ce pas quelque chose approchant au rêve d'une vie faite plus vivante?... Par l'ouvrier qui en une oeuvre sienne a tâché de faire une réalisation des lointaines théories idéales, jadis en commun méditées, est dédié cet essai¹¹.

Así, originariamente el escritor francés reconoce la aportación de Wyzewa en su quehacer narrativo. Hoy sería difícil indicar las razones por las que renuncia a esta dedicatoria¹². La suma importancia de ésta radica en que nos permite precisar el conjunto de influencias que, conjugadas, contribuyen a concebir la forma del monólogo interior. Las ideas de Wagner ocupan un lugar privilegiado en este proceso¹³. De hecho, antes de que el rótulo de monólogo interior fuese comúnmente aceptado por la crítica, en su correspondencia Dujardin califica su novela de "wagneriana"¹⁴. Así la presenta en el estudio de 1931:

Je vais livrer un secret: *Les Lauriers sont coupés* ont été entrepris avec la folle ambition de transposer dans le domaine littéraire les procédés wagnériens [...]¹⁵.

A pesar de la originalidad de tal empresa, la obra pasa desapercibida. Del olvido la saca a la luz el mismo James Joyce al declarar a Valery Larbaud que *Les Lauriers sont coupés* constituyen una de las fuentes del *Ulysses*. De este modo, la publicación de la novela joyciana inicia la segunda etapa en la formación de la conciencia crítica relacionada con el monólogo interior. A partir de los años veinte el impacto causado por esta forma narrativa se deja sentir tanto en la crítica como en la creación novelesca.

¹¹ Citado por Gabrielle Moix en *Valery Larbaud...*, pág. 138 (nota 296).

¹² Gabrielle Moix aboga por razones estéticas: según ella, Dujardin se hubiera percatado del fracaso de su novela que la dedicatoria no hacía sino realzar (*ibidem*, pág. 139). Paul Delsemme, en cambio, indica que la decisión del autor francés está condicionada por razones personales (*Teodor de Wyzewa...*, pág. 142). Es notable que en su estudio ya citado sobre el monólogo interior Dujardin no menciona el nombre de Wyzewa y ello, a pesar de dedicar un capítulo a los orígenes de esta técnica narrativa.

¹³ Frida Weissman en el artículo titulado *Edouard Dujardin, le monologue intérieur et Racine* ("Revue d'Histoire Littéraire de la France", 1974, n° 3, mayo-junio) tiende a disminuir la importancia de las ideas de Wagner en la aparición del monólogo interior. La crítica apoya su hipótesis en el texto de una carta escrita por Dujardin a Vittorio Pica y fechada el 21 de abril de 1888 en el que su autor expresa su admiración por el teatro de Racine imbuido del subjetivismo. Weissman destaca el desajuste de perspectivas entre este texto, en el que no se menciona el influjo de Wagner, y el ensayo de 1931, donde la aportación de las ideas wagnerianas en la concepción del monólogo interior aparece realizada. Según la autora, para la génesis de *Les Lauriers sont coupés* el texto de 1888 es de mayor peso, dada la coincidencia de las fechas. Sin embargo, Weissman parece ignorar la influencia que Teodor de Wyzewa ejerció sobre Dujardin.

¹⁴ Cfr. Maciej Żurowski, *Apollinaire sur les chemins du monologue intérieur*, "Les Cahiers de Varsovie", 1984, t. XI. Véase, sobre todo, la advertencia de Michel Décaudin en la discusión que sigue la comunicación de Maciej Żurowski.

¹⁵ Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur...*, pág. 258.

En ambos dominios destaca el esfuerzo de Valery Larbaud, cuyo entusiasmo ante la nueva técnica le empuja a investigar detenidamente sus orígenes. La aportación de este escritor y crítico resulta de sumo interés para nuestros propósitos puesto que su enfoque dista mucho del que adopta Edouard Dujardin. La cuestión de los orígenes del monólogo interior constituye el objeto de la polémica entre los dos autores manifiesta a través de sus cartas¹⁶. Como hemos comprobado, Dujardin se centra en las circunstancias que en los años ochenta del siglo XIX contribuyen a concebir la nueva forma narrativa. Su planteamiento, que puede ser calificado de sincrónico, conlleva una actitud intransigente con respecto a los llamados precedentes del monólogo interior: en su estudio de 1931¹⁷ se esfuerza en destacar las diferencias entre la técnica de su novela y la utilizada por Dostoïevski o por Stendhal. El enfoque de Larbaud, en cambio, es diacrónico. El autor de *Mon plus secret conseil* pone el mayor empeño en detectar las vías que en la historia de la literatura mundial llevan al monólogo interior. En sus escritos destaca el detenimiento con el que analiza las formas literarias que explotan la primera persona. Así, en el prefacio a *Les Lauriers sont coupés* de 1925 Larbaud alude a algunos monólogos de Montaigne en sus *Ensayos* y a la poesía de Robert Browning¹⁸. El crítico ve en los procedimientos de estos autores formas limítrofes del recurso narrativo en cuestión puesto que profundizan en la intimidad de un "yo". Por las mismas razones, en una carta a Edouard Dujardin subraya la importancia de la tragedia clásica e indica que la novela se apropia el monólogo dramático, iniciando de este modo una evolución encaminada hacia la forma moderna¹⁹. La dedicatoria de *Les Lauriers sont coupés* a Racine parece apoyar esta afirmación²⁰.

Consecuentemente, Larbaud relaciona la forma, considerada como una de las conquistas más destacadas del modernismo, con unos procedimientos tradicionales. Por otro lado, su mérito radica en haber popularizado el término ya existente de monólogo interior²¹, el cual, gracias al quehacer

¹⁶ Cfr., en especial, las cartas de Larbaud a Dujardin del mes de junio de 1930 en *Lettres d'un retiré*, La Table Ronde, París 1992.

¹⁷ Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur...*

¹⁸ Valery Larbaud, *Préface*, [en:] *Lauriers sont coupés*, Messein, París 1925.

¹⁹ Nos referimos a la carta del 11 de mayo de 1930, citada por Gabrielle Moix, *Valery Larbaud...*

²⁰ "En hommage au suprême romancier d'âmes, Racine".

²¹ La expresión "monologue intérieur" aparece en 1845 en *Vingt ans après* de Alexandre Dumas para calificar la actividad mental de La Ramée, referida anteriormente por medio del estilo indirecto libre y de la psiconarración: "Le duc avait suivi le monologue intérieur de La Ramée d'un oeil assez inquiet à mesure que le trahissait sa physionomie" (Gallimard, París 1975, pág. 247). En 1856 N. G. Chernyshevsky emplea el rótulo de "vnutrenniy monolog" a propósito de Tolstói. En *Cosmopolis* Paul Bourget termina del siguiente modo

crítico de este autor, cobra el significado moderno. El ensayo que Dujardin publica en 1931 cierra el proceso de la formación de la conciencia del nuevo procedimiento narrativo. Los estudiosos que en los años posteriores se dedican a describirlo parten de las teorías de Dujardin y Larbaud. En los años cincuenta el "nouveau roman" marca una nueva etapa en su trayectoria estética. A partir de teorías críticas con respecto al monólogo interior, Nathalie Sarraute y Michel Butor proponen unas formas alternativas a esta técnica. En cualquier caso, volveremos sobre estas cuestiones en el capítulo segundo del presente estudio.

2. El monólogo interior en España

El naturalismo y el monólogo interior

En su ensayo de 1931 Edouard Dujardin señala la aparición del monólogo interior en *El Cuarto Poder* (1888) de Armando Palacio Valdés. Se trata de una frase escrita en primera persona y en tiempo presente en medio de un relato en pasado²² que el crítico francés cita considerándolo como un uso accidental. Sin embargo, no sospecha que las letras ultrapirenaicas conocen usos de monólogo interior anteriores al pasaje al que se refiere y, sobre todo, originados por una tradición estética determinada. De hecho, en *La desheredada*, una novela de Benito Pérez Galdós publicada en 1881, su autor recurre a esta técnica para hacernos penetrar en el flujo de pensamientos de Isidora Rufete, la cual no consigue conciliar el sueño. El sumo interés de este fragmento reside en que Galdós reserva un capítulo entero al monólogo interior de la protagonista y lo titula *Insomnio cincuenta y tantos*. Por tanto, este texto ha de ser considerado como una unidad narrativa autónoma. El principio que rige el discurso mental del personaje es el de la asociación libre, lo cual queda manifiesto en el siguiente pasaje:

un largo monólogo interior citado de Dorsenne: "Ce petit monologue intérieur n'était pas très différent de celui qui se serait prononcé dans une circonstance analogue n'importe quel jeune homme intéressé par une jeune fille dont la mère se conduit mal" (Alphonse Lemerre, Paris 1892, pág. 41). En otra parte de la novela el narrador, al introducir un nuevo flujo de pensamientos de Dorsenne, justifica el carácter discursivo de este monólogo recordando la condición de novelista de su personaje (*ibidem*, pág. 43), lo cual demuestra que Bourget era consciente de la problemática atañente a la verbalización del pensamiento. En las letras de lengua alemana en 1901 Artur Schnitzler se vale del término de "Gedankenmonolog" al hablar de Dostoïevski y de Dujardin.

²² Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur...*, pág. 210. Dujardin confiesa que fue Larbaud quien le enseñó el fragmento citado.

El palacio, mi madre, mi hermano criminal, yo sin botas, yo llena de deudas, y luego aquél, aquél, aquél que ha venido a trastornarme más [...] ¡Qué hermosos, qué divinos ojos los de mi madre!²³

Subrayemos que el capítulo mencionado no es el único monólogo interior de *La desheredada*²⁴. La novela ofrece, por ejemplo, otro discurso de dos páginas mediante el cual accedemos a una serie de imágenes de la calle vista a través de la mente de uno de los personajes:

¿A dónde iré? [...] Dejémonos ir [...] Hace buen tiempo, tengo dos duros y no se me da cuidado de nada [...] Ya empieza a pasar la pillería. Allá va un coche [...], y otro, y otro. Toma, aquél es ministro²⁵.

Recordemos que el tema del paseo por la calle aparece en *Les Lauriers sont coupés* y se asemeja a los monólogos joycianos. También en sus otras novelas Galdós emplea sistemáticamente esta forma narrativa²⁶ alternándola con el estilo indirecto libre. En el mismo período, Leopoldo Alas Clarín echa mano de la técnica novelesca que Dujardin describirá unos cincuenta años más tarde²⁷. Según hemos podido comprobar, es a éste último autor a quien la crítica española debe la primera descripción del monólogo interior. En efecto, en 1881, comentando la aparición de *La desheredada* escribe:

Otro procedimiento que usa Galdós, y ahora con más acierto y empeño que nunca, es el que han empleado Flaubert y Zola con éxito muy bueno, a saber: sustituir las reflexiones que el autor suele usar por su cuenta respecto de la situación de un personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste²⁸.

²³ Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, Planeta, Barcelona 1992, pág. 173.

²⁴ La presencia del monólogo interior en la obra de Galdós fue detectada por Ricardo Gullón (*Galdós, novelista moderno*, Gredos, Madrid 1966, en especial, en el capítulo titulado *El monólogo interior*, pp. 264–273) y por Robert Ricard (*Innovaciones de La desheredada*, [en:] Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*, t. V, Editorial Crítica, Barcelona 1982, pp. 497–502). Sin embargo, estos críticos no profundizan en la actitud estética de Galdós que origina la forma novelesca en cuestión.

²⁵ Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, pág. 422.

²⁶ El capítulo 44 de *La de Bringas* (1884) proporciona un uso interesante del monólogo interior: desde las primeras líneas el lector se encuentra instalado en la conciencia de la protagonista. Al final del capítulo anterior el narrador anuncia el flujo de pensamientos de Rosalía (“[...] se entregó a las meditaciones que querían devorar su entendimiento como la llama devora la arusta seca”; Hernando, Madrid 1990, pág. 267). Este uso está, pues, a caballo entre el monólogo citado y autónomo (véase nuestro capítulo segundo). Galdós se muestra asimismo consciente de las posibilidades expresivas de la forma que maneja: al separarla de la fórmula introductoria consigue confrontar al lector con la inmediatez de una conciencia. Para otros usos del monólogo interior en Galdós, véase también *Doña Perfecta*, *Gloria*, *Fortunata* y *Jacinta*, *Torquemada en la cruz* y *Nazarín*.

²⁷ Para los ejemplos, consúltese nuestro capítulo II en el que analizamos numerosos pasajes de *La Regenta* y de *Su único hijo*.

²⁸ Leopoldo Alas Clarín, *La literatura en 1881*, Alfredo de Carlo, Madrid 1882, pág. 137.

Es de suponer que, al rechazar el término “monólogo”, Alas insiste en el carácter preverbal (o, tal vez, no-verbal) de algunos contenidos de la conciencia de los personajes galdosianos. En el mismo texto el autor de *La Regenta* utiliza la expresión “subterráneo hablar de una conciencia” para referirse al capítulo dedicado al insomnio de Isidora. Esta denominación evoca la profundidad de los discursos analizados y, a la vez, el carácter inconsciente de éstos: el “subterráneo hablar” se ha de oponer al término rehusado. En la crítica española esta definición constituye el primer intento de designar el recurso narrativo que posteriormente recibirá el nombre de monólogo interior. Por otro lado, es notable que Alas asocia a la tradición el procedimiento que con tanta lucidez detecta en la obra de Galdós. Como el estilo indirecto libre, con el que aparece identificado, el monólogo interior se incorpora en el repertorio de técnicas novelescas usadas sistemáticamente por los escritores del final del siglo XIX, sin producir en los lectores el efecto de ruptura. Así, a diferencia de los estudiosos modernos, cuyo principal punto de referencia está constituido por la obra de James Joyce, la crítica que se desenvuelve en el ámbito estético generador de las producciones que hemos ido mencionando no las percibe como recursos revolucionarios. El monólogo interior, tal como lo conciben los autores españoles de los años ochenta del siglo XIX, concuerda con la visión que tienen del arte de novelar y, por lo tanto, sería erróneo considerar aleatorios los usos que hemos ido indicando.

Según nuestra opinión, son dos las tendencias estéticas que determinan los empleos antes evocados: el naturalismo y el espiritualismo. Más precisamente, para la aparición del monólogo interior en España resulta decisiva la manera en que la tradición idealista española, corroborada por ciertos influjos foráneos de índole filosófica y literaria, informa las concepciones procedentes de Francia, formuladas por Emile Zola. Para dilucidar este entramado de influencias es preciso, en primer lugar, recordar la problemática relacionada con la recepción del naturalismo en España y, segundo, analizar con más detenimiento cómo se cristalizan determinadas tendencias críticas en la producción novelesca de aquel entonces.

En 1880 se publican tres novelas de Zola en traducciones españolas: *Une page d'amour*, *L'Assommoir* y *Nana*. El autor francés es bien acogido por la generación joven cuyos principales representantes son Ortega Munilla, Narcís Oller, Leopoldo Alas, Armando Palacio Valdés y Emilia Pardo Bazán. En julio de 1882 los jóvenes naturalistas fundan la revista “Arte y Letras” como órgano de expresión de sus ideas. Entre noviembre de 1882 y abril de 1883 Emilia Pardo Bazán publica en el diario madrileño “La Época” una serie de artículos que constituyen un intento de divulgación periodística de las opiniones acerca del arte de novelar surgidas en Francia. En 1883 estos artículos se recopilan en un volumen titulado *La cuestión*

*palpitante*²⁹. Es la primera vez que concepciones artísticas del exterior penetran en España a poco de haber nacido. Cabe recordar, asimismo, que los nuevos fenómenos originan entre los críticos una polémica reveladora del carácter específico del naturalismo español.

La naturaleza conflictiva de esta corriente con respecto a las ideas de Zola adquiere relieve a través de los artículos de la Pardo Bazán. Véase el siguiente pasaje:

Tocamos con la mano el vicio capital de la estética naturalista: someter el pensamiento y la pasión a las mismas leyes que determinan la caída de la piedra; considerar exclusivamente las influencias físico-químicas, prescindiendo de la espontaneidad individual, es lo que se propone el naturalismo [...]³⁰.

Así, la autora reprocha a los naturalistas la aplicación del principio del determinismo fisiológico al “pensamiento y la pasión”, a saber, a la vida espiritual del personaje. Ello la induce a preferir la concepción que califica de “realista”, la cual le aparece más amplia y completa. Dice la escritora, refiriéndose al realismo:

Comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del naturalismo y del idealismo racional³¹.

De este modo, la difusión del movimiento naturalista en España provoca una cristalización de actitudes con respecto a la construcción del personaje. Por un lado, la defensa del carácter autónomo del elemento espiritual revela lazos muy estrechos que unen la literatura decimonónica a la tradición mística española; por otro, en la actitud de la Pardo Bazán, como en la de toda la generación del 68, se ha de ver un eco muy nítido de la filosofía krausista. La influencia³² de ésta última, perceptible, ante todo, a través del compromiso entre materia e ideal, entre positivismo e idealismo alemán, resulta fundamental en la formación intelectual de dicha generación y, especialmente, en la de Benito Pérez Galdós.

²⁹ Para la cronología del naturalismo en España consúltese el artículo de Walter T. Pattison, *Etapas del naturalismo en España*, [en:] Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica...*

³⁰ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, Anthropos, Barcelona 1989, pág. 150.

³¹ *Ibidem*, pág. 154.

³² Juan Oleza en su excelente síntesis sobre el carácter específico del naturalismo español al término de influencia le prefiere el de “contaminación” por insistir éste último en el carácter indirecto y general de la relación entre el krausismo y el pensamiento español. En efecto, más que de la aceptación de un sistema filosófico concreto se trata de cierto espíritu de tolerancia y de conciliación que impregna la intelectualidad española (*La cuestión del naturalismo*, [en:] *Introducción*, [en:] Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, Cátedra, Madrid 1995).

De momento, hemos insistido en el carácter polémico de los artículos de Emilia Pardo Bazán. Sin embargo, la cuestión de su actitud hacia el naturalismo merece más detenimiento. De hecho, ciertos aspectos del arte novelesco desplegado por Zola despiertan la admiración de la autora de *La cuestión palpitante*. En el fragmento que citamos a continuación, se refiere al concepto de impersonalidad autorial defendido por los naturalistas³³:

Zola extremó el sistema perfeccionándolo [...]. Pues Zola – y aquí empiezan sus innovaciones – presenta las ideas en la misma forma irregular y sucesión desordenada, pero lógica, en que afluyen al cerebro, sin arreglarlas en períodos oratorios ni encadenarlas en discretos razonamientos; y con este método hábil y difícilísimo a fuerza de ser sencillo, logra que nos forjemos la ilusión de ver pensar a sus héroes. Es indudable que la idea, despertada rápidamente al choque de la sensación, habla un lenguaje menos artificioso del que empleamos al formularlo por medio de la palabra; y si alguna vez la lengua va más allá que el pensamiento, por lo general las percepciones del entendimiento e impulsos de la voluntad son violentos y concisos, y la lengua los viste, disfraza y atenúa al expresarlos. Los novelistas cuando levantaban la cubierta de las mulleras (como Asmodeo los tejados), y querían mostrarnos su interior actividad, empleaban perifrasis y circunloquios que Zola ha sido tal vez el primero en suprimir³⁴.

Este fragmento, aparte de delatar la ambivalencia de la posición de la autora con respecto al arte novelesco de Zola³⁵, es de suma importancia para la cuestión del origen de la conciencia estética que acabará por originar el nuevo procedimiento narrativo. Las características que la escritora pone de relieve al hablar del estilo de Zola, conjugadas con una valoración estética evidente, encierran la visión moderna que de la relación autor-personaje en el proceso de representación de la vida mental tenía la escritora gallega. Fijémonos en algunos de los elementos destacados por la autora de *La Quimera*. Primero, la expresión “ver pensar” a los personajes insiste en el proceso mismo de pensar, es decir, en la formación del pensamiento. Segundo, doña Emilia se muestra consciente del carácter específico del lenguaje propio de la vida mental y, por consiguiente, juzga inadecuado para la expresión de la actividad interior el procedimiento que

³³ El principio de objetividad autorial desempeña un papel fundamental en la reflexión estética generadora del monólogo interior, de modo que algunos críticos analizan este procedimiento narrativo desde el punto de vista de la ausencia del autor. A este propósito, consúltese, por ejemplo, *La hora del lector* de José María Castellet (Seix Barral, Barcelona 1957) e *Introducción a la novela contemporánea* de Andrés Amorós (Cátedra, Madrid 1974). Por lo que atañe a la actitud de Pardo Bazán en materia de la imparcialidad autorial sus manuscritos fechados a partir de 1916 demuestran diáfananamente la adhesión de la escritora al concepto defendido por los naturalistas (Emilia Pardo Bazán, *El lirismo en la poesía francesa*, Madrid, Editorial Pueyo, edición sin fecha a cargo de Luis Araujo-Costa, en particular el artículo acerca de Gustave Flaubert, pp. 363–378).

³⁴ Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, pág. 272. Dada la importancia del artículo del cual el fragmento citado forma parte, señalaremos que se publicó el 5 de marzo de 1883 en “La Época” bajo el título *Zola*.

³⁵ Cfr. Juan Oleza, *La cuestión del naturalismo*.

hoy la crítica literaria califica de psiconarración³⁶. Por tanto, la autora opta por la supresión de la instancia autorial en la representación de los procesos psíquicos del personaje. En tercer lugar, se pronuncia en materia de la naturaleza de los procesos mentales en los que destaca la espontaneidad, característica fundamental de la asociación libre. Por consiguiente, queda rehusado el carácter discursivo, nocional y retórico de la evocación de la psique³⁷.

Las convicciones de Emilia Pardo Bazán constituyen, pues, una muestra diáfana de que el monólogo interior, tal como fue empleado en *Les Lauriers sont coupés* y definido en 1931, cabe dentro de los criterios estéticos formulados en los artículos de *La cuestión palpitante*. La problemática relacionada con el objeto del presente estudio, lejos de constituir un tema marginal, no centra, empero, su atención, de manera que la presencia del monólogo interior en su reflexión crítica puede ser calificada de latente (no nos referimos, claro está, al término de monólogo interior sino a una determinada realidad narrativa). Aunque en parte consciente del carácter innovador de la técnica que describe, Pardo Bazán no la delimita en cuanto entidad narrativa independiente. Ello nos recuerda la actitud crítica de Leopoldo Alas ante el “subterráneo hablar de una conciencia” detectado en Galdós.

Entre los factores determinantes de la estética generadora del monólogo interior en España hemos indicado hasta ahora el carácter específico del naturalismo español, éste último constituido por la influencia de la filosofía idealista alemana y la persistencia de la tradición mística española (sobre este último aspecto volveremos más adelante). A esos elementos se ha de agregar la aportación nada despreciable de la literatura rusa. De hecho, en los años 80 del siglo XIX penetra en España la traducción francesa de *Guerra y paz*. La lectura de la novela de Tolstói corrobora en Galdós la tendencia krausista que se inclina, como queda dicho, a conjugar el idealismo y el materialismo. En *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) estas ideas adquieren su plena madurez, lo cual se manifiesta a través del título de *Naturalismo espiritual* que Galdós da a una parte de su novela. En la misma época la Pardo Bazán pronuncia una serie de conferencias sobre la

³⁶ Para la definición de este procedimiento véase nuestro capítulo segundo.

³⁷ A pesar de estas opiniones en su creación proveniente del mismo periodo encontramos pocos usos de la técnica que estamos analizando. En *Los Pazos de Ulloa*, por ejemplo, hemos identificado dos casos de monólogo interior citado. Veamos un fragmento de uno de ellos que pertenece a Julián: “Bendito seas Dios mío – pensaba para sí –, pues me has permitido cumplir una obra buena, grata a tus ojos” (Clásicos Castalia, Madrid 1990, pág. 241). La autora se vale del término de “soliloquio” para calificar los pensamientos de su personaje (*ibidem*, pág. 242). Adviértase que la escritora recurre al monólogo interior para evocar una oración de su protagonista. Más adelante volveremos sobre los vínculos entre la experiencia religiosa de los personajes y los empleos de este recurso.

literatura rusa, publicadas poco después bajo el título de *La revolución y la novela en Rusia* en las que, siguiendo al crítico francés Eugène-Melchior de Vogüé³⁸, desarrolla sus opiniones acerca del realismo que conocemos de *La cuestión palpitante*.

Hemos visto, pues, como con el descubrimiento de los escritores rusos una oleada de espiritualidad penetra en España. Este fenómeno induce a algunos críticos a hablar del fin del naturalismo³⁹. Nos parece evidente que el éxito de la novela rusa no hace que poner de realce las características inherentes al pensamiento estético español cristalizado en torno a los naturalistas. Al mismo tiempo, es notorio que el aspecto espiritual cobra cada vez más importancia en la producción novelística de los autores adherentes, de cualquier modo que fuere, a esta corriente. El cotejo de *La Regenta* con *Su único hijo*, de *Lo prohibido* con *Nazarín*⁴⁰ o de *Los Pazos de Ulloa* con *La Quimera* lo demuestra diáfanoamente.

Al recordar la dimensión espiritualista de las concepciones estéticas vigentes a finales del siglo XIX en España nos hemos propuesto indicar un origen posible de los usos anteriormente indicados del monólogo interior. De hecho, nos parece relevante la insistencia con la que la crítica literaria de este período defiende la autonomía de la actividad interna del personaje ante el culto al hecho y a la materia propugnado por los adeptos del naturalismo puro. La actitud crítica que acabamos de trazar encuentra su paralelo exacto en la producción novelesca. En efecto, hemos podido comprobar que el componente espiritual determina la naturaleza del conflicto que rige el funcionamiento del mundo representado en las grandes novelas de la época en cuestión (a saber, en las que hemos detectado empleos del monólogo interior). A continuación, nos proponemos indagar sucintamente la índole de la problematización de los protagonistas que se expresan a través del procedimiento narrativo que nos interesa⁴¹.

³⁸ En el movimiento general de reacción contra el materialismo y el naturalismo el estudio de Vogüé publicado en París en 1886 bajo el título de *Le roman russe* constituye una pieza de mayor importancia. El objetivo del crítico francés declarado en la introducción es oponer al naturalismo de Zola un realismo inspirado en la novela rusa, empapado en la espiritualidad, el misticismo y el sentimentalismo. Juan Luis Alborg, (*Historia de la literatura española. Realismo y naturalismo. La novela*, t. V, Gredos, Madrid 1996) indica determinantes extraliterarios de índole política y social de la actitud expuesta en este estudio.

³⁹ Cfr. el artículo citado de Walter T. Pattison. Es a este crítico a quien debemos los datos sobre el influjo de la novela rusa en la literatura española de finales del siglo XIX.

⁴⁰ Acerca de la evolución de la obra narrativa de Galdós encaminada hacia la espiritualidad consúltese el artículo de Joaquín Casaldueño, *El espiritualismo de Galdós: De Nazarín a Misericordia*, [en:] Francisco Rico (coord.) *Historia y crítica...*, pp. 542-547.

⁴¹ Somos conscientes de que las novelas que constituyen el nexo de nuestras reflexiones han sido detalladamente analizadas y estamos lejos de pretender abrir nuevas perspectivas de estudio en lo concerniente a ellas. Nuestro principal punto de referencia sigue siendo el origen del monólogo interior.

Empecemos por Isidora Rufete de *La desheredada*. Recordemos que con esta novela Galdós abre las puertas a la entrada del naturalismo en España y ello, pese a mostrarse reticente con respecto a la corriente surgida en Francia. El universo real, histórico y naturalista constituye inequívocamente un polo de la novela, manifiesto, por ejemplo, a través de la lenta pero consecuen- te degeneración social y moral de la protagonista, predeterminada por la enfermedad mental de su padre. El origen de la intriga radica en el encuentro del mundo de la naturaleza con el de la imaginación asumido por Isidora. En efecto, la protagonista despliega con frecuencia su facultad de imaginarse los hechos antes de que se produzcan, construyéndose mentalmente una segunda vida a base de una visión falsa de sí misma. Para Enrique Miralles esta estructura binaria generadora del conflicto se manifiesta mediante la alternancia de dos narraciones opuestas: una apócrifa y otra auténtica: “[...] la primera tiene su referente en el universo literario de los folletines con la invención que teje el poder imaginativo de la joven; el segundo, en el universo real, histórico”⁴². Desde esta perspectiva, los monólogos interiores de *La desheredada* aparecen como un producto de la narración apócrifa, es decir, de la espiritualidad problemática de Isidora. Al prescindir de mediación sintáctica, a través de los monólogos interiores esta narración apócrifa alcanza el mayor grado de autonomía frente a la auténtica, de manera que el mundo ficticio de la protagonista, paradójicamente, llega a cobrar realidad e intensidad.

La actividad mental aparece, pues, inseparable del carácter problemático del personaje. El empleo del monólogo interior resulta ser una consecuencia, aunque, evidentemente, no necesaria, de tal planteamiento. Es de subrayar asimismo que la evolución de las formas narrativas hacia el procedimiento que analizamos se efectúa dentro del marco delimitado por el realismo decimonónico que se suele calificar de “tradicional”. Ello explica el fenómeno que hemos observado en la actitud de la Pardo Bazán y en la de Clarín, críticos que, pese a haber reparado en la especificidad del nuevo tipo de discurso, no insisten en su carácter innovador. Por tanto, desde el punto de vista de su génesis, el monólogo interior en España, donde puede definirse como un progreso en el realismo, se halla en clara oposición con respecto al origen de esta técnica en Francia, donde es fruto de una superación de las concepciones realistas de la novela.

Sigamos nuestro análisis del papel de la espiritualidad en las novelas decimonónicas que recurren al monólogo interior. Entre los elementos determinantes del carácter de la novela de fines del siglo XIX hemos indicado la persistencia de la tradición mística. En efecto, la conflictividad de algunos personajes llega a cristalizarse en forma de experiencias místicas,

⁴² Enrique Miralles, *Introducción*, [en:] Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, Planeta, Barcelona 1992, pág. XXVI.

lo cual queda manifiesto en *La Regenta* y en *Su único hijo*. De este modo, se plasma la irreductibilidad de la dimensión espiritual de la persona humana, sin llegar esta vivencia a expresarse necesariamente mediante el monólogo interior.

Empecemos por la protagonista de *La Regenta*. Es cierto que los accesos del misticismo padecidos por Ana Ozores llevan una marca manifiesta de sensualidad reprimida⁴³. Pero no resulta menos cierto que frente a la opresiva imaginación colectiva de Vetusta⁴⁴ la búsqueda de una religiosidad auténtica constituye un esfuerzo de construirse una identidad propia por parte de la protagonista. Más compleja y más relevante a la vez es la actitud religiosa de Bonifacio Reyes. Como es sabido, con *Su único hijo* asistimos a una evolución sensible de la novela clariniana, encaminada hacia la interiorización del mundo representado. Dentro del universo hostil de la materia, encarnado por su mujer, los Volcárcel y otros, el personaje consigue abrirse paso imponiendo su religión a la familia, (religión concebida como pura voluntad). Los fracasos de la fisiología, a los que pertenece, por ejemplo, el parto de Emma, contrastan significativamente con el poder constructivo de la paternidad, la cual actúa como una fuerza espiritual. Así, el conflicto espíritu-materia sigue informando la intriga de esta novela fechada en 1891. El pensamiento interiorizado, al invadir *Su único hijo* adquiere una variedad considerable concomitante con cierta conciencia crítica, es decir, una facultad de reflejarse a sí mismo, sobre la que volveremos en la parte teórica del presente estudio. La espiritualidad de *Su único hijo* no origina, como en *La desheredada*, discursos apócrifos sino que se concibe como una finalidad que posibilita la afirmación de la identidad del personaje. Por ello, creemos que en la evolución de las formas del discurso interior la última novela de Leopoldo Alas Clarín ocupa un lugar privilegiado: ya no sirve solamente para crear una ilusión de realidad vivida por el personaje; su función esencial estriba en representar la única realidad juzgada de valor frente a la despreciada de los hechos⁴⁵.

Para terminar nuestras consideraciones sobre la presencia de motivos religiosos en las novelas relacionadas con el naturalismo⁴⁶ cabe mencionar una obra en la que la relación entre una vivencia mística y el empleo del monólogo interior es directa. Pensamos en *La Quimera* de la Pardo Bazán.

⁴³ José Luis L. Aranguren habla de una "voluptuosidad espiritual" de Ana (*De la Regenta a Ana Ozores*, [en:] *Estudios literarios*, Gredos, Madrid 1976, pág. 185).

⁴⁴ Cfr. José Luis L. Aranguren, *La imaginación colectiva*, [en:] *De la Regenta...*, pp. 181-191.

⁴⁵ Nuestras conclusiones coinciden, pues, con la opinión de Carolyn Richmond según la cual *Su único hijo* tanto en la estructura global como la construcción del personaje anuncia la novela del 98 (*Introducción*, [en:] Leopoldo Alas Clarín, *Su único hijo*, Espasa-Calpe, Madrid 1979 y también en Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica...*, pp. 598-602).

⁴⁶ En el presente estudio no tomamos en consideración las novelas como *Marta* y *María* (1883) de Armando Palacio Valdés que, pese a desarrollar una temática religiosa, no recurren al monólogo interior.

Aunque de fecha posterior (1905), esta novela constituye una prolongación del debate iniciado con el naturalismo acerca del componente fisiológico y espiritual del hombre. La opinión del doctor Luz lo demuestra claramente:

Ni entonces ni ahora, cuando con tan patente atavismo reaparecía en la hija el espíritu de la madre, dejaba Luz de atribuir el fenómeno a la materia, menospreciada por las dos idealistas; a las leyes orgánicas que la rigen y regulan⁴⁷.

Ante la radiografía de la mano de Clara se perfilan dos actitudes contrapuestas: la cientista del doctor y la mística de su hija. Las cuatro meditaciones de Clara de Ayamonte, en las que el influjo de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz es evidente, aparecen escritas en monólogo interior. Resulta significativo asimismo que para encauzar la espiritualidad desbordante de sus personajes la autora incorpora otros recursos narrativos que privilegian la expresión de la intimidad del yo, como las hojas del libro de memorias de Silvio Lago y la forma epistolar (nos referimos a las cartas de Clara y del doctor Luz).

Reiteremos que para determinar los orígenes estéticos del monólogo interior en la prosa española es menester remontarse a la novela de corte naturalista. En nuestro análisis, hemos optado por relacionar el uso de este recurso narrativo con el papel excepcional asignado a la espiritualidad patente tanto en la crítica como en la producción literaria. El hecho de recurrir al monólogo interior por parte de Galdós y Clarín se inscribe dentro de la evolución general de la novela, constituyendo, en cierto modo, un resultado “natural” de su trayectoria: este recurso narrativo aparece incorporado en el vasto repertorio de técnicas de las que echan mano. Detrás de los usos que hemos detectado vemos el anhelo de abarcar la multitud de aspectos de la realidad y, entre ellos, la vida interior de los personajes, de forma que se cree una ilusión perfecta de dicha realidad. En la voluntad de dar vida a un mundo imaginario y de poblarlo de personajes “vivos” vemos un acto de amor del creador: al Magistral, a la de Bringas, a Isidora Rufete y a su hermano Mariano se les ofrece un espacio, un tiempo y un lenguaje. Con estos atributos los protagonistas se definen entre sí y frente al “yo” del autor.

Hemos visto asimismo que la novela naturalista encierra nuevas perspectivas de desarrollo. En efecto, *Su único hijo* constituye un hito en la transformación de la prosa española, anunciando la novela de un solo personaje, con la consiguiente afirmación de la concepción relativista y subjetivista del mundo. De este modo, Clarín abre una nueva vía en la génesis del monólogo interior: la vía modernista, la cual significará para la novela la pérdida definitiva del “todo” realista.

⁴⁷ Emilia Pardo Bazán, *La Quimera*, Cátedra, Madrid 1991, pág. 321.

La novela de preguerra y el monólogo interior

La conciencia es una enfermedad.

(Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, 1912)

En esta parte de nuestro estudio nos ocuparemos de la problemática relacionada con el monólogo interior en la literatura española de preguerra. Más precisamente nos esforzaremos en determinar en qué medida este recurso se inserta en algunas de las concepciones de la literatura de aquel entonces. Cabe recordar que las nuevas ideas acerca de la novela cuajan en oposición al modelo elaborado por los novelistas decimonónicos. De manera muy general se diría que el monólogo que da título a este estudio, concebido como un elemento constitutivo de la identidad del personaje enfrentado con la realidad circundante, pierde vigencia para los representantes de la nueva generación: los escritores no buscan ya constuir la veracidad de una subjetividad entre otras. El monólogo interior modernista difiere del que hemos visto florecer en la novela galdosiana y clariniana desde el punto de vista de su génesis estética. Nos proponemos, pues, acceder a las concepciones que determinan los usos de esta técnica en la producción novelística de los primeros decenios del siglo XX. Como en el período anterior, a menudo nos vemos forzados a indagar su presencia latente en la crítica, hecho que ha constituido la principal dificultad en el proceso de nuestra investigación. Al afrontar esta cuestión, queremos demostrar que, pese a no aparecer el rótulo “monólogo interior” en las opiniones estéticas que nos proponemos analizar, la realidad narrativa que este recurso encubre encaja de lleno en las ideas sobre la novela propugnadas por algunas de las grandes personalidades de la época: José Martínez Ruiz, José Ortega y Gasset y Miguel de Unamuno. Señalemos seguidamente que no pretendemos proporcionar una descripción exhaustiva de la presencia del monólogo interior en la vida literaria del vasto período de preguerra. Nuestro análisis apunta a destacar, aunque sea de manera fragmentaria, la presencia de un elemento dentro de las estructuras literarias profundas para, en última instancia, determinar su papel dentro de estas estructuras. Como en el segundo capítulo del presente, estudio nos referiremos, cuando sea necesario, al discurso interior en general y, como en el caso de Unamuno, al discurso exterior, para indagar el papel desempeñado por las formas alternativas al monólogo interior.

La voluntad y el discurso interior generacional

En 1902 José Martínez Ruiz publica *La voluntad*. Con esta novela asistimos al advenimiento de un nuevo tipo de personaje, el cual encarna la crisis generacional del 98. Véase el siguiente pasaje en el que la palabra es asumida por Azorín:

¡Soy un hombre de mi tiempo! La inteligencia se ha desarrollado a expensas de la voluntad; no hay héroes; no hay actos legendarios; no hay extraordinarios desarrollos de una personalidad. Todo es igual, uniforme, monótono, gris. ¡Día llegará en que el dar un grito se considere tan enorme cosa como el desafío de García de Paredes!⁴⁸

En otra parte Antonio Azorín aparece descrito de la siguiente manera:

Su espíritu anda ávido y perplejo de una parte a otra; no tiene plan de vida; no es capaz del esfuerzo sostenido; mariposea en torno a todas las ideas; trata de gustar todas las sensaciones. Así en perpetuo tejer y destejer, en perdurables y estériles amagos, la vida corre inexorable sin dejar más que una fugitiva estela de gestos, gritos, indignaciones, paradojas⁴⁹.

El tipo de personaje que aflora en estas citas se caracteriza esencialmente por una mal asumida actitud contemplativa ante un mundo en cuya perfectibilidad ya no cree. El actuar sobre la realidad circundante se ha vuelto imposible. Si Isidora Rufete consigue enfrentarse con el mundo de la materia es porque sus ilusiones la empujan al conflicto haciendo posible, de este modo, su confrontación. La indeterminación de Antonio Azorín, su falta de coherencia, o sea, de pasión dominante hacen de él un ser fundamentalmente perceptivo, capaz de absorberlo todo. Fruto de una crisis generacional, este personaje no llega a vivir ninguna crisis constructiva dentro del universo de la novela, aunque sí se siente en permanente tensión con la realidad circundante. Invadido por el mundo exterior no consigue definirse frente a él, de modo que la crítica que citamos a continuación hubiera podido dirigirse a Antonio Azorín:

Sur cette espèce de gélatine on ne conçoit que les dehors s'impriment, empiétant continuellement. Il faut pour cela une nature inerte, un aboulique, perméable à toutes les influences, une âme invertébrée et moralement couchée [...]. Mais supposez le moindre intérêt, un souci, une simple préoccupation: comme tout change, comme la passion a fait vite de supprimer l'accessoire⁵⁰.

El pasaje se refiere al *Ulysses* joyciano. Las características de Leon Bloom, tal como las define el indignadísimo Louis Gillet en 1928, coinciden con los rasgos esenciales de Antonio Azorín. La pérdida de unidad y de

⁴⁸ José Martínez Ruiz, *La voluntad*, Castalia, Madrid 1989, pág. 268.

⁴⁹ *Ibidem*, pág. 196.

⁵⁰ Louis Gillet, *Du côté de chez Joyce*, "La Revue des Deux Mondes", agosto de 1925, pág. 693.

consistencia, tan añoradas por el crítico francés, permite, pues, establecer un paralelo entre los dos personajes.

José Martínez Ruiz no se limita a trazar un nuevo tipo de protagonista. En lo sucesivo nos ocuparemos de las reflexiones sobre el conjunto de la novela contenidas en *La voluntad*. Analicemos ahora las siguientes opiniones estéticas que Antonio Azorín sostiene en una conversación con su maestro:

Dista mucho, dista mucho de haber llegado a su perfección la novela. Esta misma coherencia y corrección anti-artísticas – porque es cosa fría – que se censura en el diálogo ... se encuentra en la fábula toda ... Ante todo, no debe haber fábula ... La vida no tiene fábula: es diversa multiforme, ondulante, contradictoria ... todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas ... Y por eso, los Goncourt, que son los que a mi entender, se han acercado más al desiderátum, no dan una vida, sino fragmentos, sensaciones separadas ... Y así el personaje, entre dos de esos fragmentos, hará su vida habitual, que no importa al artista, y éste no se verá forzado, como en la novela del antiguo régimen, a contarnos tilde por tilde, desde por la mañana hasta por la noche, las obras y milagros de su protagonista ... cosa absurda, puesto que toda la vida no se puede encajar en un volumen [...]⁵¹.

Primero, destaca la actitud polémica con respecto a la novela tradicional que se pretende superar. El rechazo de la fábula ocupa el núcleo de esta crítica. De este modo, se pretende eliminar la participación organizadora del sujeto cognitivo del autor en las vivencias de los personajes. Azorín, detrás del que adivinamos la actitud de Martínez Ruiz, aboga por la transcripción de la experiencia inmediata mediante un lenguaje natural (“en la vida se habla con incoherencias, con pausas, con párrafos breves, incorrectos, naturales”⁵²). La búsqueda de una nueva forma de expresión le hace confesar su admiración por la novela impresionista de los Goncourt⁵³, admiración que resulta harto significativa si recordamos que el mismo Teodor de Wyzewa apreciaba mucho la misma obra. En efecto, ésta le sirvió de punto de partida para la formulación de su estética del género novelesco, la cual, a su vez, inspiró a Dujardin.

Lo sensitivo junto a lo fragmentario ha de constituir, pues, la materia de la obra. Por otro lado, Azorín opta por el tiempo reducido: el nuevo autor ha de renunciar a abarcar un destino (tarea, por otro lado, juzgada irrealizable, dado que no hay “extraordinarios desarrollos de una personalidad”) y limitarse a transcribir sensaciones escogidas. Por lo tanto, la

⁵¹ José Martínez Ruiz, *La voluntad*, pp. 133–134.

⁵² *Ibidem*, pág. 133.

⁵³ De hecho, al romper con la novela heredada de la generación del 68, *La voluntad* se compone en la sombra de cierta tradición establecida en Francia. Edward Inman Fox, al destacar semejanzas formales y temáticas entre la primera parte de *Charles Demailly* (1851) y la novela de Martínez Ruiz, recuerda que la obra de los Goncourt a la que se refiere se publica en 1899 en “Revista Nueva”, la cual reúne a los escritores de la generación del 98 (*Introducción*, [en:] José Martínez Ruiz, *La voluntad*).

aventura del héroe no encuentra cabida en la nueva literatura, lo cual queda manifiesto en el fragmento que citamos a continuación donde Azorín se refiere al teatro:

Yo cuando voy al teatro y veo a estos hombres que van automáticamente hacia el epílogo, que hablan en un lenguaje que no hablamos nadie, que se mueven en un ambiente de anormalidad – puesto que lo que se expone es una aventura, una cosa extraordinaria, no la normalidad –; cuando veo a estos personajes me figuro que son muñecos de madera, y que pasada la representación, un empleado los va guardando cuidadosamente en un estante ... Observa además, y esto es esencial, que en el teatro no se puede hacer psicología ... o si se hace, ha de ser por los mismos personajes ... pero no se pueden expresar estados de conciencia, ni presentar análisis complicados ... Haz que salga a escena Federico Amiel...⁵⁴.

La aventura comprendida como una serie de obstáculos que surgen ante el personaje según un esquema preestablecido está, pues, rehusada. Esta cita, fundamental para nuestras reflexiones acerca de la presencia del monólogo interior en las concepciones estéticas modernistas, abre unas perspectivas de superación de las formas “del antiguo régimen”, como dice el propio protagonista. Según él, la psicología del personaje ha de hallarse en el centro de las preocupaciones artísticas del autor⁵⁵. En efecto, el escritor español se sitúa en la tradición de los diarios confesionales, ejemplificada por la obra de Amiel, la cual, al lado de la novela impresionista de los Goncourt, constituye su segunda fuente de inspiración. Nuestra conclusión queda reforzada por la opinión de Yuste, en la que percibimos un eco de los conceptos epistemológicos de Kant:

La sensación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen, ni más vida que la conciencia. No importa – con tal de que sea intensa – que la realidad interna no acople con la externa. El error y la verdad son indiferentes. La imagen lo es todo. Y así es más cuerdo el más loco⁵⁶.

El hombre no puede acceder a la cosa-en-sí. Le es posible conocer únicamente la imagen que la realidad deja en su conciencia. Así, pues, sólo puede experimentar el fenómeno a través de sus sensaciones. En esta perspectiva, la narración de Isidora Rufete adquiere una autenticidad completa. En cambio, la pintura del universo de la materia por medio de una narración objetiva pierde su fundamento epistemológico, de modo que la problematicidad que hemos visto regir la novela tradicional se vuelve inoperante. La interioridad aparece, pues, como la única realidad asequible al conocimiento humano y, por lo tanto, la única que puede ser representada

⁵⁴ José Martínez Ruiz, *La voluntad*, pág. 134.

⁵⁵ Cabe advertir que en las novelas posteriores a *La voluntad* la importancia concedida a la expresión del “yo” va en aumento hasta desembocar en la supremacía de la interioridad en *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

⁵⁶ José Martínez Ruiz, *La voluntad*, pág. 74.

de manera fidedigna. La declaración de Yuste concede implícitamente al discurso interior un papel privilegiado dentro de la novela. Si relacionamos esta opinión con las reflexiones de Azorín sobre el lenguaje en la obra literaria, advertimos que el monólogo interior ofrece al nuevo novelista un recurso ideal para la expresión de los personajes. Para seguir nuestro análisis es necesario comprobar de qué manera y en qué medida las consideraciones teóricas informan la expresión de la vida mental en *La voluntad*.

En efecto, la novela ofrece algunos casos de monólogo interior citado. En su tercera parte accedemos a la interioridad de Azorín a través de un diario. El tono de las vivencias del protagonista manifiesto en el monólogo interior que citamos a continuación ejemplifica la tendencia general propia del discurso mental en *La voluntad*:

Y esto es inevitable; mi pensamiento nada en el vacío, en un vacío que es nihilismo, la disgregación de la voluntad, la dispersión silenciosa, sigilosa de mi personalidad. Sí, sí, el trato de Yuste ha influido en mí, su espíritu se posesiona de mí definitivamente pasados estos años de entusiasmo⁵⁷.

Al reflexionar acerca de su personalidad Azorín busca definirse y esta intención determina el carácter marcadamente nocional de su monólogo. Este fenómeno resalta con más intensidad en su diario cuando el protagonista se vale de la oposición entre el hombre-voluntad y el hombre-reflexión. Por otro lado, observamos que su pensamiento está contaminado por el discurso filosófico de Nietzsche y de Schopenhauer, o sea, al ser polifónico, se inserta dentro de un patrimonio cultural concreto. Así, estamos ante una interioridad que, al volver sobre sí misma, ha perdido su inocencia. Aunque desde el punto de vista sintáctico es un monólogo interior, el contenido de la actividad psíquica se asemeja al de la psiconarración. Dicho de otro modo, Azorín se convierte en un narrador de su vida mental, de manera que su propia conciencia obra en el texto en calidad de filtro, el cual separa al lector de las vivencias inmediatas del personaje. Evidentemente, este hecho concuerda con el tipo de personaje-reflexión y de antihéroe modernista que la novela tiende a representar. Por otra parte, observamos que en *La voluntad* la mediación de un narrador en la presentación de los personajes resulta ser frecuente. En el fragmento siguiente el narrador va hasta delatar su condición literaria:

Y he aquí, lector, puestos en claro los crueles combates que en el alma de Justina tienen lugar estos días. ¡La pobre sufre mucho! El ángel bueno que llevamos a nuestro lado la empuja suavemente hacia el camino de la perfección; pero el demonio – ¡ese eterno enemigo del género humano! – le pone ante los ojos la figura gallarda de un hombre fuerte que la abraza [...]⁵⁸.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 228–229.

Así, pues, Justina experimenta un desdoblamiento de la personalidad. En la parte teórica del presente estudio veremos que la interioridad desgarrada se expresa frecuentemente por medio del monólogo interior en segunda persona. Martínez Ruiz en el pasaje citado opta por un narrador exterior a la experiencia mental de Justina. ¿Cómo explicar esta tendencia a introducir una conciencia intermedia en la representación de la vida interior de los personajes en un escritor que, como Martínez Ruiz, reconoce la supremacía del “yo”? Es que para el autor de *Antonio Azorín*, el afirmar la primacía de la interioridad no equivale a buscar crear la ilusión de la realidad representada. Por ello, las meditaciones del protagonista poco tienen de particular: su función fundamental estriba en abarcar la conciencia de una generación y no en completar la representación de un tal Antonio Azorín. Los esfuerzos de Martínez Ruiz se encaminan a tocar el rasgo esencial de cierta realidad, de modo que el discurso interior aparece depurado de las contingencias de una vida particular (de ahí, su carácter nocional). La introspección angustiada de *La voluntad*, concomitante con la actitud estética y filosófica que hemos esbozado, debe, pues, ser relacionada con su marcado carácter autobiográfico y generacional, siendo éste último determinante del discurso de los personajes.

El tratamiento infligido a la temporalidad confirma nuestra conclusión sobre la naturaleza del discurso interior en *La voluntad*. Dado que este aspecto de la obra azoriniana ha sido analizado con mucho detenimiento⁵⁹, nos limitaremos a señalar su característica esencial: el carácter estático de la vida y del tiempo. En efecto, el esfuerzo creador del autor consiste en destacar la eternidad de las cosas. En esta perspectiva, se ha hablado de la descripción de la iglesia de Yecla, descripción en la que “años y siglos, lugares y personas se funden y confunden bajo lo eterno”⁶⁰. Este “poder de la inmovilidad” del que habla Manuel Durán⁶¹ impregna asimismo a los personajes que viven fuera de la duración bergsoniana, la cual permite acceder a lo particular y a lo contingente. Este fenómeno induce a Carlos Blanco Aguinaga a afirmar que “Azorín jamás ha pintado una cosa concreta – y mucho menos una persona [...]”⁶².

⁵⁸ *Ibidem*, pág. 152.

⁵⁹ Véase, entre otros, Carlos Clavería, *Sobre el tema del tiempo en Azorín*, [en:] *Cinco estudios de literatura española moderna*, CSIC, Salamanca 1945, pp. 50–67; Manuel Durán, *La técnica de la novela y la generación del 98*, “Revista Hispánica Moderna”, enero de 1957, Nueva York, pp. 14–27.

⁶⁰ Carlos Blanco Aguinaga, *Azorín y la mistificación de la realidad*, [en:] Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, t. VI, Editorial Crítica, Barcelona 1979, pp. 394–397; artículo publicado originariamente en “Ínsula” 1967, n.º 247.

⁶¹ Manuel Durán, *La técnica de la novela...*, pág. 17.

⁶² Carlos Blanco Aguinaga, *Azorín y la mistificación...*, pág. 396. Detrás de esta afirmación atañente a la actitud estética de Azorín se ha de ver una valoración negativa de la actitud ideológica del escritor, es decir, de su alejamiento de la problemática social de su tiempo.

El Antonio Azorín de *La voluntad* no disfruta de una vida propia como Bonifacio Reyes en *Su único hijo*. El discurso interior de esta novela publicada en el umbral del siglo, lejos de contribuir a crear a un personaje de “carne y hueso”, tiende a significar al protagonista arquetípico de la generación del 98, cuya esencia reside en su desesperada búsqueda de la vitalidad perdida⁶³. La preponderancia de elementos intimistas ha de relacionarse con la pesquisa de una personalidad colectiva, manifiesta a través de los apasionados intentos de tocar “el alma española”, constituyendo esta tendencia un paradigma del pensamiento noventayochista.

La autopsia – el imperativo orteguiano de la novela

En 1925 en “La Revista de Occidente” aparece el famoso ensayo orteguiano titulado *Ideas sobre la novela* cuyo planteamiento coincide de manera sorprendente con las nuevas maneras de novelar desarrolladas por los representantes de la vía modernista del monólogo interior⁶⁴. En aquel período Joyce es aún desconocido en España⁶⁵ e ignorado por Ortega, hecho que corrobora nuestra opinión, según la cual el monólogo interior y la correspondiente conciencia estética son frutos de una evolución inherente a la prosa española. Por otro lado, no cabe duda de que España participa del mismo proceso cultural que el resto de Europa, lo cual resulta decisivo para el origen de la técnica en cuestión. En lo concerniente al género novelístico, el rasgo esencial de este proceso radica en una profunda crisis que los novelistas más originales experimentan desde la decadencia de la escuela naturalista. No es otra la conciencia que hemos visto obrar en

⁶³ Cfr. José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata 1902-1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid 1981.

⁶⁴ La analogía entre la estética orteguiana y la concepción joyciana de la novela queda destacada por Antonio Gallego Morell, (*El monólogo interior*). También Manuel Alvar advierte un paralelo entre el carácter presentativo de la novela, indicado por Ortega como una solución a la crisis del género, y la estética del monólogo interior (*Cuestiones de técnica novelesca: los caminos hacia el monólogo interior*, [en:] *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Gredos, Madrid 1987, pp. 95-114).

⁶⁵ Es en 1926 cuando por primera vez aparece traducido un fragmento de *Ulysses* a una lengua iberromance en el mensual gallego “Nós” (nº 26). La traducción es llevada a cabo por Otero Pedrayo y se inserta dentro del ciclo de artículos titulado *A moderna literatura irlandesa* publicados el mismo año. El interés de los intelectuales gallegos reunidos en torno a Vicente Risco tiene su origen en el movimiento de búsqueda de la identidad étnica y cultural, la cual provoca, a su vez, un intenso interés por la cultura celta. En 1929 Otero Pedrayo publica en la misma revista una paráfrasis joyciana titulada *Daedalus en Compostela* (núm. 67). Sobre el modernismo en Galicia véase José-Carlos Mainer, *La expresión de las regiones*, [en:] *La Edad de Plata...*, pp. 96-129.

La voluntad y que constituye asimismo el punto de partida del texto orteguiano.

En efecto, el autor de *Ideas sobre la novela* se muestra convencido de que el género novelístico ha agotado su limitado repertorio de temas. Por tanto, se ha de emprender la urgente tarea de darle una salvación, lo que se puede conseguir perfeccionando sus demás “ingredientes”. Así, pues, tanto para Martínez Ruiz como para Ortega, la fábula ha dejado de encerrar una potencia renovadora. El interés de éste se dirige hacia los componentes formales de la novela, concordando de manera inequívoca con los presupuestos de su famoso estudio sobre el arte deshumanizado. Llevado hasta sus últimas consecuencias, el rechazo de la aventura acarrea una nueva concepción del tiempo en la novela. De hecho, Ortega se muestra partidario de “la morosidad” dentro del género: “necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes”⁶⁶. Tal planteamiento supone la reducción del tiempo del relato y, por consiguiente, la ampliación del tiempo de la narración. Cabe destacar asimismo un paralelo entre las relaciones temporales concebidas de esta manera y “el infrarrealismo” orteguiano. Recordemos que esta noción designa uno de los instrumentos de la “deshumanización” indicados en *La deshumanización del arte*, consistente en “invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida”⁶⁷. Desde esta perspectiva, las imágenes que cruzan la mente de Daniel Prince mientras come en un restaurante parisiense son de índole “infrarrealista” dado que, a través de ellas, una oleada de cotidianeidad penetra en la novela.

Veamos las otras vías de la renovación del género novelístico trazadas por Ortega. En primer lugar, el autor del ensayo analizado se ocupa de los modos de representación que el escritor tiene a su disposición, distinguiendo entre “mera alusión y auténtica presencia”⁶⁸. El modo alusivo consiste en referir lo ocurrido o describir el objeto por medio de la mera narración. Aplicado a la representación del discurso ajeno, pone de manifiesto la presencia del sujeto cognitivo del autor, el cual invade los enunciados del discurso de los personajes. En síntesis, en su ensayo de 1925 Ortega y Gasset proporciona la característica fundamental de la tendencia objeto-analítica que Beltrán Almería describirá en 1992 como una de las fases

⁶⁶ José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, [en:] *Obras completas*, t. III, Espasa-Calpe, Madrid 1955, pág. 393.

⁶⁷ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, [en:] *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, Revista de Occidente, Madrid 1925, pág. 53. Véase asimismo Pablo Gil Casado, *La novela deshumanizada (1958-1988)*, Ediciones del Hombre, Barcelona 1990.

⁶⁸ José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, pág. 390.

perceptivas del discurso ajeno⁶⁹. Para el autor de *La deshumanización del arte*, los novelistas modernos han de renunciar al modo alusivo, que, al delatar una conciencia superior a la del mundo representado, elude continuamente el objeto representado. Ortega aboga por el modo “presentativo” que permite seducir al lector con la pura presencia del objeto:

Pronto dejan de atraer los temas por sí mismos, y entonces lo que complace no es tanto el destino o la aventura de los personajes, sino la presencia de éstos. Nos complace verlos directamente, penetrar en su interior, entenderlos, sentirnos inmersos en su mundo o atmósfera. De narrativo o indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo. Fuera mejor decir presentativo. En una larga novela de Emilia Pardo Bazán se habla cien veces de que uno de los personajes es muy gracioso; pero como no lo vemos hacer gracia ninguna ante nosotros, la novela nos irrita⁷⁰.

El monólogo interior en cuanto discurso que da acceso directo a la experiencia del personaje, encaja plenamente en la concepción de la representación del personaje defendida por Ortega. El autor se muestra asimismo consciente de las consecuencias que el modo presentativo trae aparejadas para la recepción de la novela. En efecto, aparte de afirmar que “el imperativo de la novela es la autopsia”⁷¹ reclama para el lector el derecho a la participación en el proceso de creación de la obra. Este planteamiento nos recuerda el de Jose María Castellet, contenido en su ensayo de 1957, titulado *La hora del lector*⁷². Ortega va muy lejos en sus consideraciones sobre la lectura creadora: al evocar la estética impresionista, insiste en el “perpetuo status nascendi”⁷³ del mundo representado. El parentesco con la definición que Dujardin dará del monólogo interior en 1931 nos parece evidente⁷⁴. Cabe recordar que el autor de *Les Lauriers sont coupés* hace del fenómeno en cuestión el principal criterio distintivo del monólogo interior con respecto a los otros tipos de discurso interior.

Sigamos el análisis de la concepción orteguiana de la novela. En el apartado titulado *No definir* Ortega y Gasset se rebela contra la tendencia a definir al personaje por medio de nociones. Al considerarlas propias de la ciencia, el autor del ensayo las juzga inadecuadas para la representación novelística ya que ofrecen al lector objetos “del todo concluidos, muertos de

⁶⁹ Almería Luis Beltrán, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Cátedra, Madrid 1992.

⁷⁰ José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, pág. 391.

⁷¹ *Ibidem*, pág. 391.

⁷² Nos referimos al enfoque general de este escrito cuyo autor analiza la evolución del discurso narrativo desde el punto de vista del grado de participación del lector. El monólogo interior constituye únicamente una etapa en la evolución de la novela encaminada hacia la forma behaviorista, la cual, como es sabido, no admite el discurso interior.

⁷³ José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, pag. 392.

⁷⁴ “[...] quant à son esprit (du monologue intérieur), il est un discours antérieur à toute organisation logique, reproduisant cette pensée en son état naissant et l’aspect tout venant” (Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur...*, pág. 230).

puro acabados, hieráticos, momificados y como pretéritos”⁷⁵. Así, pues, en este rechazo contundente de lo conceptual (o sea, en última instancia, de la psiconarración) se trasluce una nítida predilección por la indeterminación del personaje. Éste ha de constituir el nexo de la novela renovada según los principios orteguianos. El escritor, para llevar a cabo esta tarea, es decir, para “anatomizar” la intimidad de sus personajes, debe recurrir a las aportaciones de la recién nacida ciencia psicológica a la que alude el autor del artículo. De hecho, Ortega hace un especial hincapié en la “psicología de espíritus posibles”, constituyendo ésta la principal vía de salvación para la novela:

Esta posibilidad de construir fauna espiritual es, acaso, el resorte mayor que puede manejar la novela futura. Todo conduce a ello. El interés propio al mecanismo externo de la trama queda hoy, por fuerza, reducido al mínimum. Tanto mejor para centrar la novela en el interés superior que puede emanar de la mecánica interna de los personajes. No en la invención de “acciones”, sino en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir de género novelesco⁷⁶.

Hemos visto, pues, que la teoría del monólogo interior no solamente cabe dentro de las consideraciones de Ortega y Gasset publicadas en 1925 sino que también se impone como una solución a la crisis del género. Por otro lado, hemos ido destacando los parentescos directos entre la visión que Ortega tiene de la novela y las ideas de Dujardin contenidas en su estudio de 1931. Señalemos uno más. El crítico español se aventura a cotejar el teatro castizo español con el teatro clásico francés. Al contraponer el arte de figuras (propio del francés) al arte de aventuras (característico del español) Ortega concluye que la novela renovada ha de tornar de éstas a aquéllas. El situarse dentro de la tradición dramática clásica del país vecino hace pensar inevitablemente en la dedicatoria que encabeza *Les Lauriers sont coupés*, la cual constituye, de la misma manera que la reflexión orteguiana, un intento de reanudar con la literatura basada en la psicología del personaje. La novela de la que nos ocupamos a continuación cabe dentro del arte de figuras, llegando éstas a personificar esencias. Con Miguel de Unamuno penetramos en un realismo de corte nítidamente opuesto al que hemos visto obrar en las novelas decimonónicas.

Miguel de Unamuno – entre el diálogo y el monólogo interior agónico

La ruptura con el mundo descriptivo de la novela tradicional que se efectúa a través de la creación novelística de Miguel de Unamuno nos interesa en cuanto generadora de un nuevo tipo de personaje: el hombre

⁷⁵ José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, pág. 393.

⁷⁶ *Ibidem*, pág. 418.

de dentro o el intra-hombre unamuniano viene a encarnar la lucha interior que lo depura de las contingencias del mundo circundante. En cierto modo, pues, el mecanismo que origina esta clase de protagonistas se parece al que hemos analizado en la novela de Martínez Ruiz en el apartado anterior; la tía Tula, don Manuel de *San Manuel Bueno, mártir* o Augusto Pérez de *Niebla* son figuras arquetípicas. Independizados de su circunstancia, estos “instrumentos metafísicos”⁷⁷ vienen a representar verdaderos conflictos de esencias. Los personajes unamunianos quedan, pues, reducidos a su interioridad y esta reducción constituye el rasgo fundamental del nuevo realismo defendido con tanto ahínco en el *Prólogo de Tres novelas ejemplares y un prólogo*.

“Unamuno interioriza en el alma humana como ningún escritor contemporáneo”, según dice Benito Varela Jácome⁷⁸. De hecho, el concepto de interioridad informa gran parte de su pensamiento, y ello, no solamente a través de los conflictos experimentados por los personajes. Recordemos que a la noción de historia le opone la de intrahistoria, la cual, a parte de representar la profundidad generadora de los hechos, proporciona su continuidad. El afán de buscar un “dentro” en todas las cosas se trasluce en algunas de las metáforas e imágenes recurrentes en Unamuno, como la del mar de *En torno al casticismo* o la del lago en *San Manuel Bueno, mártir*⁷⁹. La misma tendencia se cristaliza igualmente por medio de la estructura de algunas de sus obras. Pensamos, por ejemplo, en *Cómo se hace una novela*, texto publicado por primera vez en francés bajo el título de *Comment on fait un roman* en “*Mercure de France*” en mayo de 1926 y que constituye un punto clave en el canon de Unamuno. Al ser este escrito la novela de la novela, se realiza en ella el esquema de las cajas japonesas, de la forma enchufada y enchufadora. En efecto, en *Cómo se hace una novela* asistimos al proceso de gestación de una novela hipotética, la cual constituye la última “caja” del texto⁸⁰. Detrás de esta necesidad de

⁷⁷ José Domingo, *La novela española del siglo XX (de la generación del 98 a la guerra civil)*, t. I, Ediciones Labor, Barcelona 1971, pág. 20.

⁷⁸ Benito Varela Jácome, *La agónica dimensión de los personajes de Unamuno*, [en:] *Renovación de la novela...*, pág. 205.

⁷⁹ “Ya sabes que en el fondo de este lago hay una villa sumergida y que en la noche de San Juan, a las doce, se oyen las campanadas de su iglesia” (Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, Castalia, Madrid 1987, pág. 80). Recordemos que esta imagen sirve de metáfora para calificar al protagonista: “[...] en el fondo del alma de nuestro don Manuel hay también sumergida, ahogada, una villa y que alguna vez se oyen sus campanadas” (*ibidem*, pág. 80).

⁸⁰ El procedimiento recuerda el de *Les Faux Monnayeurs* (1925) de André Gide pero, sobre todo, actualiza la tendencia iniciada por Cervantes, consistente en volver la novela sobre sí misma. En Unamuno, a parte de constituir la cumbre del proceso de la modernización de la novela española, es decir, a parte de su evidente aspecto estético, el procedimiento en cuestión cobra una importante dimensión ontológica, la cual ofrece su nota esencial.

representar el fondo de los objetos, percibimos una manifestación del ansia unamuniana de tocar la sustancia de lo eterno y, en última instancia, de immortalizarse. Desde las primeras páginas de *Cómo se hace una novela* su autor nos confiesa la profunda angustia de hallarse confrontado con el vacío de las páginas blancas:

Héteme aquí ante estas blancas páginas – blancas como el negro porvenir ¡terrible blancura! – buscando retener el tiempo que pesa, fijar el huidero hoy, eternizarme o immortalizarme en fin⁸¹.

Así, pues, el concepto de interioridad ofrece un instrumento de gran alcance para el análisis de la escritura de Unamuno, dado que, como queda dicho, obra a distintos niveles⁸². Para nuestros propósitos resulta decisiva la manera en que la novela unamuniana resuelve la cuestión de expresión de la realidad íntima (o sea, esencial) de sus personajes.

En *Niebla* Unamuno se dedica a teorizar sobre el género novelesco a través de las opiniones de Víctor, que tiene intención de escribir una novela. Sus opiniones acerca del proceso mismo de creación recuerdan muy de cerca las del propio Unamuno expresadas en su ensayo *A lo que salga*:

Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo, según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el no tenerlo⁸³.

Víctor es, pues, inequívocamente un creador vivíparo: quiere proceder sin plano previo, “a lo que salga”, de modo que podría adscribirse a la postulación orteguiana del “no definir”. Por lo que atañe a la presencia verbal del personaje, Víctor se opone a la intervención del autor y de su “yo satánico” en el discurso de sus criaturas. Así, el prologuista de *Niebla* rechaza el lenguaje estático del ensayo y de la novela tradicional por fijar estos géneros la realidad descrita en estructuras estancadas. En cambio, una profunda fascinación por el diálogo se trasluce en la actitud del personaje unamuniano: “Lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada”⁸⁴.

⁸¹ Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, Guadarrama, Madrid 1977, pág. 59.

⁸² No extraña, pues, que sea el mismo Valéry Larbaud quien escriba una introducción a la traducción francesa de *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, publicada bajo el título de *Trois nouvelles exemplaires et un prologue* en 1925 (Editions du Sagittaire, Paris), en la que destaca la modernidad del escritor español. Por otra parte, para calificar su *Journal de A. O. Barnabooth* Larbaud recurre al término unamuniano de “nivola”, insistiendo, de este modo, en el carácter renovador de su propia creación y, por otro lado, poniendo de realce las similitudes que unen su obra con la del autor de *Niebla*. En efecto, Larbaud dice de su libro, antes mencionado, que es “une succession d’aventures purement morales internes au personnage” (citado por Gabrielle Moix en *Poésie et monologue intérieur. Problèmes de l’écriture dans l’oeuvre de Valéry Larbaud*, Editions Universitaires Fribourg Suisse, Fribourg 1989).

⁸³ Miguel de Unamuno, *Niebla*, Cátedra, Madrid 1990, pág. 199.

⁸⁴ *Ibidem*, pág. 199.

Y cuando alguno se quede solo “entonces ... un monólogo. Y para que parezca algo así como un diálogo invento un perro a quien el personaje se dirige”⁸⁵. En efecto, según lo comprueba Mario J. Valdés, el diálogo constituye el 60% del texto de *Niebla*⁸⁶. A diferencia del discurso en tercera persona, el diálogo expresa dinámicamente el devenir del personaje mediante el encuentro creativo de actitudes opuestas, poniendo de relieve, al mismo tiempo, una serie de tensiones entre el “yo” de Augusto y el de los demás entes presentes en la novela⁸⁷. Por tanto, la dimensión dialéctica de esta forma de expresión realza la experiencia existencial (agónica) del personaje.

Junto al diálogo, el monólogo interior es un recurso relativamente frecuente en *Niebla* (según Mario J. Valdés ocupa el 20% del texto). Se trata de monólogos citados, introducidos siempre por expresiones tales como: “decíase”, “se iba diciendo”, “proseguía soliloquizando”. Gran parte de ellos van dirigidos a Orfeo, el perro de Augusto, es decir, aparecen verbalizados y, por tanto, los podemos calificar de soliloquios. La interioridad de *Niebla* tiende, pues, a la forma dialogada. La busca de un “tú”, concomitante con la naturaleza dialéctica del diálogo, anuncia el monólogo interior en segunda persona al que recurre Valery Larbaud en *Mon plus secret conseil* y años más tarde Michel Butor en *La Modification*⁸⁸. El fragmento que citamos a continuación, proveniente de *Del sentimiento trágico de la vida* corrobora nuestras conclusiones acerca del valor de los monólogos y soliloquios de Augusto:

Pensar es hablar consigo mismo, y hablamos cada uno consigo mismo gracias a haber tenido que hablar los unos con los otros, y en la vida ordinaria acontece con frecuencia que llega uno a encontrar una idea que buscaba, llega a darle forma, es decir a obtenerla, sacándola de la nebulosa de percepciones oscuras a que representa, gracias a los esfuerzos que hace para presentarla a los demás. El pensamiento es lenguaje interior, y el lenguaje interior brota del exterior⁸⁹.

Así, Unamuno se centra en el discurso de la actividad interna, o sea, en su forma verbalizada y creativa. La búsqueda de un interlocutor permite cristalizar el lenguaje mental y, por tanto, éste puede ser considerado como un producto social⁹⁰.

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 201.

⁸⁶ Mario J. Valdés, *Introducción*, [en:] Miguel de Unamuno, *Niebla*, pág. 17.

⁸⁷ Mario J. Valdés indica que los antecedentes de la concepción unamuniana del diálogo, señalados por el mismo Unamuno, se encuentran en Platón y en Hegel (*ibidem*).

⁸⁸ En el capítulo segundo trataremos con más detenimiento las cuestiones relacionadas con la segunda persona y sus significados.

⁸⁹ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1964, pág. 28. En algunos de los ensayos cortos de Unamuno publicados alrededor de 1910 encontramos reflexiones semejantes acerca del origen del lenguaje interior.

⁹⁰ En el capítulo segundo del presente estudio analizaremos más detalladamente el valor de la segunda persona unamuniana.

Los monólogos interiores unamunianos nos interesan igualmente desde el punto de vista de las condiciones ontológicas que los originan. Para dilucidar esta cuestión veamos el siguiente fragmento de *Cómo se hace una novela*:

El cual (Jugo de la Raza), así que yo le haría volver de París trayéndose el libro fatídico, se propondría el terrible problema de o acabar de leer la novela que se había convertido en su vida y morir en acabándola, o renunciar a leerla y vivir, vivir, y por consiguiente morirse también. Una y otra muerte; en la historia o fuera de la historia. *Y yo le habría hecho decir estas cosas en un monólogo que es una manera de darse vida*:

Pero esto no es más que una locura ... El autor de esta novela se está burlando de mí ... ¿o soy yo quien se está burlando de mí mismo? ¿Y por qué he de morirme cuando acabe de leer este libro y el personaje autobiográfico se muera? ¿Por qué no he de sobrevivirme a mí mismo?⁹¹

De este modo, U. Jugo de la Raza, el personaje autobiográfico de la novela hipotética, llega a vivir una experiencia agónica: la lectura de la novela de Balzac *La Peau de chagrin* le deja presentir la nada y acaba por revelar la irrevocabilidad de su muerte. De esta manera, se entabla un irresoluble conflicto entre su destino y su voluntad, el cual cuaja en forma de un monólogo "que es una manera de darse vida". ¿Cómo se ha de interpretar esta fórmula con la que Unamuno parece justificar el empleo de tal recurso? Al experimentar el sentimiento trágico de su vida, U. Jugo de la Raza consigue forjarse su identidad, se siente vivir, palpa su ser profundo. El concederle la palabra significa dar rienda suelta al espontáneo brotar de la vida, siendo ésta concebida como una voluntad. El monólogo del personaje hipotético de *Cómo se hace una novela* es, pues, una afirmación de la vida. Pero lo paradójico y lo trágico de esta experiencia reside en que, al mismo tiempo, y en un movimiento inseparable de este violento "sentirse vivir", se halla confrontado con la nada. Una tensión dialéctica interiorizada rige, pues, el funcionamiento del fragmento analizado, estableciendo una similitud de génesis entre la voz exterior y la interior del personaje. Así, el monólogo de U. Jugo de la Raza constituye una mera expresión de su vivencia agónica, es decir, de la esencia de su realidad íntima.

Aparte de desarrollar un nuevo realismo basado en la interioridad del personaje, la obra de Unamuno ofrece otro punto de conexión con la estética del monólogo interior. Para el autor de *Niebla* el proceso de recepción de una obra literaria consiste en una compenetración entre la conciencia del autor y la del lector. Es a este último a quien Unamuno se dirige en el pasaje que citamos a continuación:

¿No es acaso que mi hombre de dentro, mi intra-hombre, se toca y hasta se une con tu hombre de dentro, con tu intra-hombre, de modo que yo viva en ti y tú en mí?⁹²

⁹¹ Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, pág. 85, bastardilla nuestra.

⁹² Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, pág. 103.

De esta manera, se actualiza el proceso de recepción propio del monólogo interior, cuya gramática tiende a abolir las fronteras entre el "yo" del texto y el "yo" del lector, de modo que en una lectura ideal las dos conciencias se fundan. La opinión unamuniana concerniente a la percepción de la novela no es más que una consecuencia directa de su peculiar concepción del realismo.

El monólogo interior ofrece, pues, un modo de expresión de algunos de los intra-hombres de Unamuno. Hemos podido detectar la naturaleza dialéctica de su origen y la íntima relación que mantiene con el diálogo. Este encuentro del discurso interior con el exterior resultará muy fecundo para la evolución de las formas narrativas: por una lado desembocará en la subconversación⁹³, por otro, en la segunda persona de Larbaud y Butor, donde significará un progreso de conciencia. Las consideraciones unamunianas acerca del papel creativo desempeñado por un oyente real o interiorizado encontrarán un nítido eco en la creación de Carmen Martín Gaité, donde la necesidad de un interlocutor llevará a la autora de *Retahílas* a rechazar el discurso a solas.

***Fanny* de Carlos Soldevila – entre la tradición y la renovación**

Las letras españolas de preguerra proporcionan una novela curiosísima desde el punto de vista de su origen estético. Pensamos en *Fanny* de Carlos Soldevila, obra escrita enteramente en monólogo interior, publicada en catalán en 1930 y poco después traducida al castellano. Pese a pertenecer a la literatura catalana, el incluirla en el presente estudio nos parece imprescindible dado que constituye una manifestación de la producción narrativa surgida en España en el período de gestación de las primeras teorías dedicadas al monólogo interior. *Fanny* es, pues, un producto del proceso cultural propio de las letras españolas. A continuación, pondremos el mayor empeño en desenmarañar las tendencias estéticas que informan este texto. Subrayemos, además, que esta novela ha sido poco atendida por la crítica española⁹⁴ y nuestras reflexiones se encaminan a indicar unas perspectivas posibles para su estudio. Cabe señalar, asimismo, la necesidad apremiante de preparar una nueva edición española de esta novela. Nuestro

⁹³ Sobre este concepto volveremos en nuestro estudio de *Algo pasa en la calle* de Elena Quiroga.

⁹⁴ Antonio Gallego Morell (*El monólogo interior*) la menciona como un ejemplo de la aparición de la técnica estudiada en la novelística española anterior a la guerra civil. Véase también José María Espinas, *Toma de posición frente a Soldevila y Arbó*, "Ínsula", 1954, nº 99, 1954.

análisis nos ha llevado al convencimiento de que la novela en cuestión conjuga dos tendencias: la naturalista y la modernista. En términos más precisos, *Fanny* está a caballo entre *La desheredada* y *Les Lauriers sont coupés*.

Como queda dicho, esta novela de Soldevila es un monólogo autónomo. Desde las primeras líneas penetramos en las vivencias de Fanny, una mujer joven proveniente de una familia burguesa venida a menos. Las circunstancias económicas llevan a la protagonista a trabajar como bailarina de revista. Parémonos en indicar los componentes naturalistas de su destino. Primero, la protagonista padece una degeneración moral y una crisis económica paulatina cuyas diversas circunstancias determinantes aparecen reveladas tanto por medio de los monólogos rememorativos como a través de la actualidad reflejada en la mente de Fanny. Así, el lector se entera de las inclinaciones de su padre y de la actitud poco realista de su madre:

El pobre papá, con sus fantasías de financiero y sus flaquezas de *bon vivant*, venga a tirar dinero... Mamá, sin más preocupación que conservar unas apariencias que cada día resultaban más falsas⁹⁵.

Por otro lado, el medio en el que Fanny tiene que desenvolverse ejerce un influjo poderoso sobre su actitud hasta provocar la caída final. De hecho, la protagonista se entrega a su joven pretendiente para convencerle de su pureza y desechar las murmuraciones calumniosas divulgadas por sus compañeros del teatro. Así, al defenderse de la agresión y de la hostilidad de su entorno, Fanny sucumbe irremediamente a sus vicios. El camino recorrido por la protagonista de Soldevila recuerda muy de cerca el de Isidora Rufete. Resulta notorio que, aunque por razones distintas a las que mueven a la protagonista galdosiana, Fanny se siente superior al ambiente en el que le toca vivir. Ello queda patente en las siguientes citas:

¡Miren que es latosa esta vieja! Cree que soy de la misma pasta que las demás, que a fuerza de argumentos me iré poniendo blanda, blanda ...⁹⁶

¡Eso es lo que necesitaba! ... Saber de una vez que si no soy como las demás, es porque no quiero, no porque no puedo ...⁹⁷

Su anhelo de evadirse cuaja en metáforas como las de este pasaje:

En medio del barullo del escenario, de la música, de los gritos, del ir y venir de las chicas, mi cuarto era un islote de calma, defendido por una barrera de coral, como la que rodea las islas de Oceanía ...⁹⁸

⁹⁵ Carlos Soldevila, *Fanny*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, edición sin fecha, pág. 192.

⁹⁶ *Ibidem*, pág. 89.

⁹⁷ *Ibidem*, pág. 135.

⁹⁸ *Ibidem*, pág. 105.

A parte del sentimiento de superioridad y de la degradación final, Fanny comparte con Isidora sus problemas de conciliar el sueño; una larga secuencia de su monólogo transurre durante una noche de insomnio. Evidentemente, ello nos trae a la memoria el *Insomnio cincuenta y tantos* de *La desheredada*.

Hemos pasado revista a los motivos naturalistas de la novela de Soldevila. Entre ellos destacan el proceso de degradación de la protagonista, el acento puesto en su punto de culminación y el afán autorial por proporcionar al lector los datos que condicionan el descender de Fanny en la jerarquía de valores. Sin embargo, al entroncar con la vía naturalista del monólogo interior, *Fanny* lleva una evidente impronta del modernismo, cuya manifestación más directa reside en un paralelo temático con *Les Lauriers sont coupés*. En ambas novelas se trata, en efecto, de una aventura amorosa entre un estudiante cuya situación financiera es inestable y una actriz de reputación sospechosa. A este esquema general común se ha de agregar la similitud entre algunas secuencias particulares de los dos monólogos interiores, como la que transcurre en un restaurante, la meditación durante un paseo o el descubrimiento mental que de sus respectivas habitaciones hacen entre tinieblas Daniel Prince y Fanny. Tampoco hemos de minusvalorar el motivo de la enfermedad veneriana que aparece en el mismo contexto en los dos textos. Resulta, pues, muy probable que Soldevila conociese la novela de Dujardin. Por otro lado, ciertos actos de la protagonista dejan percibir el papel determinante de su libido reprimida, con lo cual rozamos la concepción psicoanalítica de la persona. En concreto, nos referimos a la decisión de separarse de su madre y al extraño capricho de dejar la cama como el único mueble en su antiguo piso, donde ya no vive y en la que acabará por entregarse a Jorge. Según Antonio Gallego Morell, *Fanny*

[...] es el monólogo interior de la literatura modernista de los años 20. El cosmopolitismo, el afrancesamiento, el monólogo interior en el restaurant, la meditación ante el pollo que tenemos en el plato, la velocidad del taxi, el erotismo de los tobillos, la nostalgia del pensionado belga, el tenis, la equitación, los viajes ...⁹⁹.

Sin embargo, este crítico en su apresurado recorrido pasa por alto la importantísima vertiente naturalista de la novela analizada (hecho que está justificado por el enfoque exclusivamente modernista de su estudio, cuyo único punto de referencia es el monólogo interior). Por ello, su opinión, según la cual Fanny representa en las letras españolas "lo que la novela de Dujardin en las letras francesas"¹⁰⁰ resulta poco plausible dado que el entronque naturalista determina la estructura profunda de la novela de

⁹⁹ Antonio Gallego Morell, *El monólogo interior*, pág. 137.

¹⁰⁰ Carlos Soldevila, *Fanny*, pág. 136.

Soldevila y ello, pese a integrar este texto una cantidad nada despreciable de elementos modernistas.

Así, pues, hemos cerrado nuestro capítulo con un texto que contiene, aunque no de un modo equilibrado, las dos vías que hemos detectado en el origen del monólogo interior y que corresponden a distintas actitudes estéticas que determinaron la aparición de este recurso en la narrativa española. De hecho, desde el punto de vista de su génesis hemos detectado dos tipos de esta técnica narrativa. El primero está relacionado con el período naturalista y se deriva de la actitud realista que hemos definido como la voluntad de representar la totalidad de las cosas. El segundo, es decir, el tipo modernista, tiende a representar la conciencia en crisis, conciencia considerada como el elemento esencial de la realidad. Ambas modalidades están profundamente arraigadas en las actitudes estéticas específicas de los autores que hemos ido mencionando, de modo que constituyen manifestaciones espontáneas de la evolución de la narrativa española. Los numerosos paralelos que hemos podido trazar con el origen francés del recurso en cuestión son en menor grado fruto de influencias directas que de un proceso cultural compartido.

CAPÍTULO II

HACIA UNA TEORÍA DEL MONÓLOGO INTERIOR

1. En busca de un camino hacia el monólogo interior

El objetivo de este capítulo es proporcionar una descripción del monólogo interior. Empleamos conscientemente el término “descripción”, el cual consideramos alternativo al de “definición”. De hecho, nuestro estudio rehuye, en la medida de lo posible, todo tipo de reflexiones de índole normativa como base metodológica. Así, pretendemos, en primer lugar, contestar a la pregunta “cómo puede ser” el monólogo interior y solamente en segundo lugar proponer soluciones tipológicas. Cabe recordar, en este sentido, que la historia de la novela está constituida por constantes transgresiones de estéticas consagradas en el pasado. Por tanto, el establecer definiciones previas relacionadas con este género desprovisto de poética significaría, según nuestro parecer, ir en contra de este ininterrumpido surgir de nuevas formas y modalidades.

El planteamiento del presente análisis supone que, en primer lugar, nos apoyamos en conceptos ya existentes y que, en segundo, son los textos literarios los que constituyen la base de nuestra reflexión. Sin embargo, consideramos esta parte de nuestro estudio como teórica ya que es un discurso sobre una técnica narrativa y, consecuentemente, su interés se centra no en las obras a las que recurrimos con frecuencia (es decir, de momento, no pretendemos llegar a su sentido global) sino en las modalidades del monólogo interior presentes en los fragmentos analizados.

Ahora bien, al rechazar el punto de partida normativo nos encontramos confrontados a un problema de índole metodológica. De hecho, sobre el monólogo interior se ha escrito mucho y, según hemos podido comprobar, no existe una única definición del mismo. La confusión se hace aún más patente cuando nos percatamos de que lo que es monólogo interior para unos críticos está lejos de serlo para otros. ¿Qué tipo de obras, pues, ha de describir un estudioso que se niega a adentrarse en el arbitrario debate,

cuya finalidad consiste en catalogar desde el principio cada texto con un nombre adecuado? Creemos que es necesario adoptar un criterio lo suficientemente amplio para contener todos los escritos que de cualquier manera se acercan a las definiciones más restrictivas del recurso que da título a este trabajo. Ello nos permitirá indicar las diferencias y los paralelos entre sus diversas modalidades (consideradas al menos como tales por algunos críticos) sin caer en la trampa de rechazar de antemano algunas formas por no cumplir los requisitos demasiado restrictivos y previamente (arbitrariamente) establecidos. De este modo, creemos respetar el auténtico estatus del texto literario, cuyos rasgos esenciales residen en sus características y no en el nombre que le da posteriormente la crítica especializada. Solamente a partir de estas propiedades optaremos por algunas soluciones de orden normativo, si es que éstas nos parezcan operantes (o sea, recobren realidades textuales distintas), como lo es, por ejemplo, según nuestra opinión, la distinción entre el monólogo interior y la psiconarración.

El criterio común a todas las definiciones es, sin lugar a dudas, el contenido que el monólogo interior ha de transmitir: la vida mental del personaje. Véanse las siguientes citas:

1. Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa poésie la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression "tout venant"¹.

2. El monólogo interior es una auténtica conquista de la novela del siglo XX. El novelista sustituye la memoria lógica, que encadena el presente al pasado, por una memoria poética, que reconstituye el pasado como presente. Esta conciencia poética transforma el sentido de la vida, bucea, ahonda en nuestro subconsciente, nos permite acercarnos a las secretas intimidades de los protagonistas. El narrador, en vez de contar lo que el personaje piensa en forma indirecta, se sirve del filtro de la conciencia, como un "semáforo psíquico", y todo lo que rumia el cerebro del protagonista aflora en un fluyente monólogo interior².

3. El monólogo interior es un utensilio de primerísima importancia en manos del novelista al traspasarle directamente al lector la conciencia del protagonista, sin ninguna clase de mediación porque, como ha dicho Jean-Paul Sartre, no es ya la realidad lo que se nos ofrece sino la conciencia de la realidad, que de esta forma se convierte en una realidad absoluta³.

4. El monólogo interior se divide en directo e indirecto. El directo se representa con la mínima interferencia por parte del autor sin asumirse un oyente. [...] El indirecto le da al lector un

¹ Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur, son apparition ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*, Bulzoni Editore, Roma 1977, pág. 230.

² Benito Varela Jácome, *Renovación de la novela en el siglo XX*, Destino, Barcelona 1967, pág. 141.

³ Santos Sanz Villanueva, *De la innovación al experimento en la novela actual*, [en:] *Teoría de la novela* de varios autores, Sociedad General Española de Librería, Madrid 1976, pág. 261-262.

sentido de la presencia continua del autor. Es el tipo de monólogo en que un autor omnisciente presenta un material que precede al habla como si fuera sacado de la conciencia de un personaje y, con comentarios y descripciones va guiando al lector a través de él. Por lo tanto, hay intervención del autor entre la mente del personaje y el lector, pero se mantiene la cualidad fundamental del monólogo interior en cuanto a que se presenta la conciencia directamente⁴.

En estas definiciones, al lado de las precisiones de índole técnica, de las que nos ocuparemos en lo sucesivo, cabe destacar apreciaciones estéticas. De hecho, en la crítica española prevalece el planteamiento mimético, según el cual el monólogo interior es uno de los recursos más adecuados para la evocación de la vida mental⁵. Tal actitud, frente a un recurso tan problemático como lo es el monólogo interior, sorprende cuanto más que la crítica francesa, por ejemplo, indica de manera sistemática las trampas y los engaños del monólogo interior ya a finales de los años cuarenta⁶. En 1947 Maurice Blanchot da claramente a entender a los críticos que todavía creen en la inocencia de la literatura que todos los recursos novelescos no son más que convenciones, cuyo funcionamiento estriba en un pacto tácito entre el autor y el lector: ante el mundo representado de la novela los dos fingen que es un mundo real. Para ejemplificar su tesis, el estudioso francés se sirve del monólogo interior de Benjy en *El sonido y la furia* de William Faulkner; Blanchot indica que la voz que “oímos” es la del autor y no la de un idiota, como sostienen los apasionados defensores del carácter auténtico del monólogo interior⁷. Esta rama de la crítica lleva a nuevas soluciones técnicas, concebidas, en cierto modo, en oposición al monólogo interior, aunque éste constituye siempre el punto de partida de las reflexiones innovadoras. Pensamos en la subconversación de Nathalie Sarraute⁸ y en las reflexiones teóricas de Michel Butor sobre el uso de la segunda

⁴ Silvia Burunat, *El monólogo interior como forma narrativa en la Novela Española (1940-1975)*, José Porrúa Turanzas, Madrid 1980, pág. 20.

⁵ Para esta cuestión, véase el apartado dedicado al modo de representación.

⁶ Aquí resulta necesario subrayar que ya a la hora de aparecer el monólogo interior, al lado de las críticas que se limitan a denunciar la visión del mundo que esta técnica narrativa encierra (“Un autre défaut de cette forme est son manque de mise en valeur des éléments en présence. Tout y a le même timbre, la même densité”: Edouard Jaloux, *Valéry Larbaud*, “La Nouvelle Revue Française”, febrero de 1924, pág. 137), algunos llegan a contestar su fundamento epistemológico como, por ejemplo, Luis Gillet en *L'Orlando de Mme Virginia Woolf* (“La Revue des Deux Mondes”, París, septiembre de 1929). Al comentar la pretensión del monólogo de expresar contenidos anteriores a la verbalización dice: “Entreprise chimérique, parce qu'il n'existe pas de langage pour traduire ce qui échappe au langage” (pág. 220).

⁷ Maurice Blanchot, *Le roman, oeuvre de mauvaise foi*, “Les Temps Modernes”, abril de 1947, pp. 1304-1317. Véase asimismo Michał Głowiński, “Nouveau roman” *problemy teoretyczne*, [en:] *Porządek, chaos, znaczenie*, PIW, Warszawa 1968, pp. 35-89.

⁸ El procedimiento queda definido en *L'Ere du soupçon*, Gallimard, París 1956, pág. 96-97.

persona en la novela⁹. Subrayemos que en la producción narrativa española existen ejemplos de la subconversación, por ejemplo en algunas novelas de Elena Quiroga. En cuanto a la segunda persona, los novelistas que echan mano de este procedimiento son abundantes (citamos algunos de ellos: Luis Martín Santos, Camilo José Cela, Juan Goytisolo, Elena Quiroga). Lo que nosotros queremos destacar es que las obras a las que aludimos no surgen, como en el caso de Sarraute o Butor, de una reflexión crítica tocante al monólogo interior y a sus posibilidades de reproducción de la vida mental: se diría que son producciones espontáneas en las que artísticamente se supera la concepción mimética del mismo. Es entonces cuando éste deja de corresponder a la actividad psíquica del personaje y empieza a actuar como un texto literario, a saber, a simbolizar significados, como el caso del “tú” en *Tiempo de silencio* que simboliza la culpabilidad de Pedro¹⁰.

Así, nuestra manera de aprehender el monólogo interior consiste en reclamar para él el estatus de texto literario tal como lo entendía José Ortega y Gasset. En sus *Ideas sobre la novela* dice: “Cuando el novelista desarrolla un proceso psicológico no pretende que lo aceptemos como una serie de hechos – ¿Quién nos iba a garantizar su realidad? – sino recurre a un poder de evidencia que hay en nosotros, muy parecido al que hace posible la matemática”¹¹. La autonomía del mundo recreado frente a la realidad extraliteraria, cuya característica esencial es su contingencia, nos autoriza a buscarle un significado (o significados) a cada uno de sus elementos, aun cuando su significado principal sea la afirmación de dicha contingencia. En otras palabras, la diferencia entre el fluir de conciencia de un personaje y el de una persona reside en que aquél debe ser interpretado para cobrar realidad (es decir, se semantiza dentro del conjunto significativo de la novela) mientras que éste no contiene significados. Esta dicotomía se deja resumir en una simple oposición entre lo creado y lo vivido ya que “[...] la creación literaria cierra lo que está abierto”, según la expresión muy acertada de María del Carmen Bobes Naves¹². Para comprobar hasta que punto un novelista puede ser consciente del carácter artístico del monólogo interior resulta útil recordar, por ejemplo, los esfuerzos de Valery

⁹ Michel Butor, *L'usage des pronoms personnels dans le roman*, “Les Temps Modernes”, París, num. 178. El artículo fue publicado posteriormente en *Essais sur le roman* (Gallimard, París 1960, pág. 73–88).

¹⁰ Entre los críticos españoles que vislumbran el carácter convencional del monólogo interior conviene citar a Santos Sanz Villanueva quien reconoce que “hay que recurrir a algún truco [...] para reducir el río de la conciencia a alguna sucesión de palabras, aunque estén deformadas” (*De la innovación...*, pág. 262).

¹¹ José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, [en:] *Obras completas*, t. III, Espasa-Calpe, Madrid 1955, pág. 147.

¹² María del Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela, semiología de La Regenta*, Gredos, Madrid 1985, pág. 16.

Larbaud para acercarse a la poesía¹³. Así, lo que estamos intentando denunciar en el presente estudio es la insuficiencia de la perspectiva mimética en cuanto método de descripción del monólogo interior. Estamos conformes con el planteamiento propuesto por Seymour Chatman según el cual “lo que importa a la teoría narrativa es solamente cómo suponen que es la mente los autores, cineastas, dibujantes de historietas y sus públicos. Sus suposiciones pueden ser muy equivocadas científicamente y aún así funcionar verosímilmente como un tópico cultural”¹⁴. El monólogo interior nos interesa, pues, en cuanto hecho literario.

De momento, hemos destacado el enfoque mimético que predomina en las teorías españolas del monólogo interior¹⁵. Para nuestros propósitos resulta imprescindible indicar el estudio de Luis Beltrán Almería, el cual, al lado de la concepción general de la novela de Ortega y Gasset, constituye un ejemplo de superación teórica de la concepción ya mencionada. En efecto, este crítico aprehende todo tipo de presencia verbal del personaje en la novela como una manifestación de “la actitud vital” del autor¹⁶. Por tanto, el monólogo interior es un producto de transformación artística a través del que queda manifiesta la visión del mundo del escritor. Resulta significativo que Luis Beltrán Almería no caracteriza las modalidades de la voz del personaje mediante criterios fijos sino que destaca varias “tendencias perceptivas”, a saber, categorías diacrónicas que revelan la visión que el autor tiene del discurso ajeno. Así, el monólogo interior, en vez de ser “un utensilio” que sirve para “traspasarle directamente al lector

¹³ “Mon argument le plus solide est que la prose que je tâche d’écrire veut être aussi strictement construite que des vers ou des versets: pas un mot, pas une virgule qui soient disposés sans délibération, et donc aussi inchangeables que les mots et les signes à l’intérieur des vers” – frase citada por Gabrielle Moix (*Poésie et monologue intérieur. Problèmes de l’écriture dans l’oeuvre de Valéry Larbaud*, Editions Universitaires Fribourg Suisse, Fribourg 1989, pág. 124).

¹⁴ Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus Humanidades, Madrid 1990, pág. 194 (nota 24).

¹⁵ Para esclarecer esta cuestión sería interesante cotejar el monólogo interior con la llamada escritura automática. Véase la definición que le da André Breton en su *Manifeste du surréalisme* de 1924: “Surréalisme: n. m. Automatisme psychique par lequel on se propose d’exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale”, (en *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble*, Editions du Sagittaire, Paris 1924, pág. 37). En esta definición destaca el rechazo de lo literario que viene aparejado con la pretensión de revelar el funcionamiento *real* del pensamiento. Así, la escritura automática se convierte en un medio terapéutico. El monólogo interior, en cambio, es un mero recurso literario y, por lo tanto, tiende a conocer (describir) la realidad indirectamente, mediante recursos artísticos.

¹⁶ Luis Beltrán Almería, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Cátedra, Madrid 1992.

la conciencia del protagonista", se convierte en un recurso que traduce indirectamente (simbólicamente) la verdad de un ente histórico, la del autor y, por tanto, no tiene características gramaticales invariables. Señalemos, aunque sea de paso, que el análisis de Beltrán Almería constituye una respuesta al estudio de Dorrit Cohn *Transparent Minds*¹⁷, en el cual la autora defiende los recursos narrativos considerados como tradicionales, en cuanto más apropiados para la representación de la vida mental que el monólogo interior. Este, según la autora del estudio mencionado, resulta ser de poca eficacia para transmitir la complejidad y la profundidad de la conciencia. Para nuestros propósitos, el estudio de Dorrit Cohn constituye una aportación más al debate sobre las supuestas cualidades miméticas del monólogo interior¹⁸.

Volvamos a nuestras definiciones. Como se ha indicado anteriormente, todas ellas parten de una premisa común: es la vida de la conciencia del personaje la que constituye el nexo temático del monólogo interior. Hemos hablado del carácter inoperante del enfoque mimético, adoptado por gran parte de la crítica española. Sin embargo, al fingir el flujo de pensamientos e impresiones del personaje, o sea, al presentar al lector un mundo reflejado en la conciencia de un ente ficticio, el monólogo interior, en su acepción la más restrictiva, se acerca a un proceso inherente a la actividad creadora. De hecho, mediante su uso se actualiza el verdadero estatus de la obra narrativa en cuanto producto de la mente del autor. De la misma manera, queda evocado el fenómeno de la lectura como una representación en la conciencia del lector de un universo novelesco. Así, el monólogo interior en cuanto procedimiento literario no defrauda del todo las esperanzas puestas en él desde su aparición. Creemos que, a pesar de sus limitaciones (e intentaremos, en lo sucesivo, indicarnos) reproduce con fidelidad cierta realidad, la del acto único y concreto de creación (la realidad del autor), cuyo fruto es la novela que el lector tiene en las manos, y la del proceso de recreación (la realidad del lector).

Volviendo a las características de la estructura del monólogo interior, notamos que las definiciones citadas incluyen tres modalidades diferentes desde el punto de vista estilístico y sintáctico, lo cual caracteriza de modo

¹⁷ Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, Princeton University Press, Nueva Jersey 1978.

¹⁸ Nuestro planteamiento concuerda, pues, con el de Teresa Cieślukowska: "[...] pragniemy podkreślić, że nie traktujemy monologu wewnętrznego jako uprzywilejowanej formy podawczej, tzn. jakoby sprawniejszej, wyłącznej dla ..., jedynie stosowanej dla obranej koncepcji dzieła itp." (*Niektóre funkcje kompozycyjne monologu wewnętrznego we współczesnej prozie narracyjnej*, [en:] *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, PWN, Warszawa 1995, pp. 263-264; artículo publicado por primera vez bajo el título *Niektóre funkcje kompozycyjne monologu wewnętrznego*, [en:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, Wrocław 1967).

general la manera en que este recurso narrativo es aprehendido por los críticos. Las variantes mencionadas son las siguientes¹⁹:

- 1) el estilo indirecto libre;
- 2) el monólogo interior;
- 3) la psiconarración.

Nos parece conveniente adoptar el término de discurso interior que abarca estas tres modalidades²⁰. Aparte del contenido, tienen en común lo que llamaremos el modo de representación, una categoría que permite oponerlos a otro tipo de textos presentes en la obra narrativa y, por tanto, justifica el reunirlos en un mismo análisis. Este “modo de representación” se refiere a la manera en que un texto soluciona el problema de su origen, es decir, el de su verbalización y el de su escritura y, por tanto, plantea la cuestión de la justificación epistemológica, a saber, del modo en que la interioridad evocada en una novela ha sido conocida por su autor. El texto literario llega a las manos del lector en forma de palabras y el caso es que el discurso interior pretende evocar “un discurso” no pronunciado y, en ocasiones, incluso no formulado. Por otro lado, el novelista, al penetrar en la vida interior de sus personajes, pierde el carácter del ser humano en el sentido en que el conocimiento que está en su alcance no es asequible por ningún medio en la realidad extraliteraria. Por todo ello, el discurso interior no ofrece justificación epistemológica.

El estatus del discurso interior en primera persona requiere un análisis más detenido. De hecho, el escribir sus propios pensamientos parece resolver el problema de la justificación epistemológica del texto. En esta perspectiva, la cuestión de la distancia temporal resulta decisiva. En las novelas donde el yo-narrador se sitúa en un tiempo posterior al del yo-personaje, éste no designa la misma entidad que la que asume la función de contar. Jean Rousset, al comentar el principio de *Lazarillo de Tormes*, advierte que detrás del “yo” que nos relata su vida se disimula un “él” subrepticio, el cual corresponde a una experiencia remota y ordenada desde fuera (o, más exactamente, desde después)²¹. Ello significa que la narración en primera persona se asemeja a la llamada “impersonal” en la medida en que el sujeto, al tratar de recuperar la integridad de sus vivencias pasadas,

¹⁹ En la crítica polaca esta tendencia aparece representada por Stefania Skwarczyńska, *Monolog wewnętrzny*, [en:] *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, Pax, Warszawa 1954, pp. 379–384 y por Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Wypowiedzi bohaterów*, [en:] *Zarys teorii literatury*, PZWS, Warszawa 1967, pp. 346–357.

²⁰ Según María del Carmen Bobes Naves el discurso interior es “la transcripción de un acto de pensamiento”. La autora lo opone al discurso exterior que queda definido como “la transcripción en el relato de las formas realizadas en un acto de enunciación” (*Teoría general...*, pág. 254).

²¹ Jean Rousset, *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, Paris 1972, pág. 23.

recurre a un abuso de índole epistemológica. En cambio, y éste es el caso del monólogo interior autónomo, la abolición de la distancia entre el tiempo del discurso y el del relato²² acarrea la identificación de la conciencia que cuenta con la conciencia contada sin, por ello, solucionar la cuestión de la génesis del texto. En efecto, en este tipo de narraciones el narrador en cuanto entidad a la que pertenece la palabra se oculta detrás de la experiencia del personaje. Así, el monólogo interior autónomo se encuentra en el polo opuesto al mimetismo formal, tendencia consistente en asemejarse un texto literario a los textos existentes en la realidad, como por ejemplo en el caso de la novela epistolar²³.

Un artificio profundo y al tiempo camuflado rige, pues, la evocación de los procesos mentales. El discurso interior hace caso omiso del problema de su verbalización y de su escritura y esto es su característica inherente²⁴. De esta forma, el modo de representación, al plantear la cuestión de su justificación epistemológica (¿cómo el narrador ha podido penetrar en la conciencia de su personaje?), constituye un criterio diferenciador entre el discurso interior y exterior por un lado (lo dicho puede ser conocido por cualquier ser humano, quedando la cuestión de la verbalización, asimismo, resuelta) y, por otro, entre el discurso interior y el perteneciente al autor. Notemos de paso que, paradójicamente, la crítica ha considerado durante mucho tiempo que el acceso a la conciencia le confiere al discurso interior una mayor ilusión de realidad, lo cual queda manifiesto en nuestras definiciones del monólogo interior, y ello a pesar de que ya algunos escritores del siglo XIX habían mostrado una lucidez deslumbrante. En *Su único hijo*, el narrador, después de presentar un monólogo interior de Bonis acerca de su adulterio, continúa del siguiente modo:

Y vuelta a llorar, después de haber pensado así, aunque con otras palabras interiores, y en parte aun sin palabras; porque algunas de las que ha habido que emplear Bonis ni siquiera las conocía. Por ejemplo, aquello que se dijo antes de *ultratelúrico*. ¿Qué sabía Bonis de lo que significaba ultratelúrico? [...] Sin contar con que Bonifacio, menos instruido todavía que su historiador, ni de propósito hubiera podido dar con ciertas frases que aquí suelen usarse para interpretar aproximadamente las tribulaciones de su espíritu²⁵.

²² Por el tiempo del relato entendemos el orden de lo sucedido; el tiempo del discurso, en cambio, es el orden que a los sucesos les impone el narrador.

²³ El término de "mimetismo formal" es de Michał Głowiński (*Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PWN, Warszawa 1973). Véase también Małgorzata Czermińska, *Pomiędzy listem a powieścią*, "Teksty" 1975, n° 4(22), pp. 28-49.

²⁴ Consecuentemente, quedan fuera de la categoría del discurso interior la autobiografía entendida como un relato que tiene su referente en la realidad extraliteraria (cfr. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, "Poétique" 1973, n° 14; a este significado de autobiografía se le ha de oponer el derivado de las teorías de Emile Benveniste y utilizado por Jean Rousset, *Narcisse romancier...*) así como los géneros vecinos de la misma (diario y memorias), puesto que ofrecen una justificación epistemológica, es decir, ponen de relieve su naturaleza escrita.

²⁵ Leopoldo Alas Clarín, *Su único hijo*, Cátedra, Madrid 1995, pág. 341.

En *Nazarín* de Benito Pérez Galdós leemos: “¿Quién demonios ha escrito lo que sigue? Y un poco más lejos: “El narrador se oculta”²⁶. Lo interesante de estas citas es su carácter moderno²⁷: los dos autores decimonónicos destruyen la ilusión de verdad (a saber, denuncian “la mala fe” de la novela de la que unos cincuenta años después hablará Maurice Blanchot²⁸) y revelan su verdadera condición, la del creador.

Como queda expuesto, el modo de representación es el rasgo distintivo del discurso interior frente al discurso exterior y al narrativo. Sin embargo, en nuestro estudio nos ocuparemos de un tipo de discurso que no comparte con las tres modalidades antes indicadas sus propiedades relacionadas con la falta de justificación epistemológica: se trata del soliloquio. Por aparecer este término muy a menudo como sinónimo del monólogo interior²⁹ presentaremos brevemente sus características.

A fin de singularizar los tipos indicados recurriremos a tres criterios principales:

- 1) El tiempo del texto;
- 2) La persona del texto;
- 3) El estilo del texto.

El último lo entendemos como “la manera peculiar de expresarse un hablante o un escritor³⁰”, incluyendo en él algunos rasgos sintácticos del discurso. Aparte de estos criterios, dentro de la categoría de monólogo interior nos resultará útil la noción de modo de inserción, definido como la forma en que el contenido de una conciencia se integra en la novela.

Las tres pautas indicadas son las que implícitamente rigen los estudios dedicados a la tipología del discurso interior, aunque no todas aparezcan en cada uno de ellos. Las divergencias observadas en la adopción de los criterios en cuestión son las que causan confusión en la tipología de las técnicas narrativas. El no tener en cuenta, por ejemplo, el modo de representación conduce a confundir el soliloquio con el monólogo interior.

²⁶ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, Alianza Editorial, Madrid 1995, pág. 33.

²⁷ Nótese el parecido de la cita de *Nazarín* con la frase que cierra la novela de Michel Butor titulada *Degrés*: “Qui parle” (Gallimard, París 1960, pág. 389).

²⁸ Maurice Blanchot, *Le roman, oeuvre...*

²⁹ Véase, por ejemplo, el artículo de Irene Andres-Suárez, *Notas sobre el soliloquio/monólogo interior y su utilización*, [en:] *El Cid, El Lazarillo, La Celestina, El Quijote y La Regenta*, “Versants”, Lausanne 1994, núm. 25.

³⁰ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Alianza Diccionarios, Madrid 1996, pág. 378.

2. El estilo indirecto libre

Decía que pensar a solas es pensar a medias.

(Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, 1884-1885)

En el primer estudio dedicado al monólogo interior, Edouard Dujardin admite que esta técnica narrativa puede ser un enunciado en primera, segunda o tercera persona. En el caso del escrito en tercera persona se trata, según Dujardin, del monólogo interior indirecto³¹. La crítica española adopta este punto de vista compartido por los clásicos de la teoría del monólogo interior, por ejemplo por Robert Humphray³². Tomas Yerro Villanueva habla del monólogo interior directo en el que se expresa el propio personaje y del monólogo interior indirecto en el que el personaje habla a través de un narrador³³. Las características de éste último coinciden con las del estilo indirecto libre. Aquí cabe esclarecer el problema de la terminología relacionada con este procedimiento narrativo. De hecho, parece que los críticos se han empeñado en proponerle distintas denominaciones. Aparte de los dos términos ya indicados, funcionan el de monólogo narrado y el de narración sustitutiva. El primero es de Dorrit Cohn que al proponer el rótulo de "narrated monologue" excluye de la categoría estilo indirecto libre la traslación de discurso exterior³⁴. Luis Beltrán Almería en la crítica española adopta la misma terminología³⁵. Con la nomenclatura "narración sustitutiva" Paul Hernadi subraya el proceso de sustitución que se cumple en los textos escritos en esta técnica³⁶. Aunque estamos lejos de indicar la arbitrariedad de tal inventiva³⁷ (al contrario, los autores de nuevos términos, como ya indicamos, siempre tienden a destacar alguna cualidad de la técnica en cuestión), nos parece superfluo proponer nuevas soluciones terminológicas a fenómenos que ya tienen su nombre.

³¹ Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur...*

³² Robert Humphray, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley University Press, Berkeley 1954.

³³ Tomas Yerro Viellanueva, *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Ediciones Universidad de Navarra, Madrid 1977.

³⁴ Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, pág. 109.

³⁵ Luis Beltrán Almería, *Palabras transparentes...*

³⁶ "Como el narrador en estos casos sustituye sus palabras por el habla, el pensamiento o la percepción sensorial de un personaje, el término más adecuado para este tipo de discurso literario me parece que es el de narración sustitutiva", Paul Hernadi, *Discurso indirecto libre y técnicas afines*, [en:] *Teoría de los géneros*, Antoni Bosch, Barcelona 1978, pág. 148.

³⁷ En español, producto de diferentes autores o traducciones, el estilo indirecto libre también se denomina discurso semi-directo (o semi-indirecto), vivido, velado, representado, o cuasi discurso directo. Estos datos los debemos a Paul Hernadi (*Discurso indirecto...*).

De este modo, no hacemos más que volver al presupuesto metodológico de este estudio que consiste en describir antes que otra cosa. Por otro lado, esta diversidad en la denominación nos parece de cierto interés en cuanto sintomática de la ambigüedad inherente al estilo indirecto libre, ambigüedad que se traduce tanto en su gramática como en el efecto estético producido por su naturaleza híbrida.

Definición

De momento, nos limitaremos a proponer una definición general del estilo indirecto libre. Es la técnica narrativa que consiste en “transcribir los contenidos de una conciencia (pensamientos, percepciones, palabras pensadas o dichas) de tal modo que se produzca una confluencia entre el punto de vista del narrador y el del personaje [...]”³⁸.

Orígenes

Tracemos una breve historia del estilo indirecto libre. Con respecto a los comienzos de este procedimiento narrativo existen versiones disímiles, sobre todo en cuanto al problema de su naturaleza escrita u oral. Así, tanto para Charles Bally³⁹ como para Marguerite Lips⁴⁰, algunos de los primeros críticos que lo describieron, es un procedimiento puramente literario. Sin embargo, Charles Bally traza ciertos paralelos entre el estilo indirecto libre y la lengua hablada que se manifiestan, según el lingüista suizo, en la tendencia a suprimir los signos exteriores de la subordinación y a expresar el pensamiento ajeno con la mayor fidelidad. (Nótese que las observaciones de Charles Bally se refieren no al origen del estilo indirecto libre sino a su naturaleza). André Thibaudet, en cambio, indica que el procedimiento que estamos analizando deriva de la lengua hablada: “Escribir consiste en tomar apoyo en la lengua hablada, cargarse de su electricidad, seguir su impulso en la dirección que ella señala”⁴¹. Oscar Tacca sigue la opinión

³⁸ Graciela Reyes, *Polifonía textual, la citación en el relato literario*, Gredos, Madrid 1984, pág. 242.

³⁹ *Le style indirect libre en français moderne*, “Germanisch-Romanische Monatsschrift” 1912. Citado por Oscar Tacca, *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*, Kapelusz, Buenos Aires 1986.

⁴⁰ Marguerite Lips, *Le style indirect libre*, Payot, Paris 1926.

⁴¹ André Thibaudet, *Le style de Flaubert*, [en:] *Gustave Flaubert*, Plon, Paris 1922, pág. 231. Citado por Oscar Tacca (*El estilo indirecto...*).

de Thibaudet agregando que siendo un recurso muy frecuente en el lenguaje oral, el estilo indirecto libre cobra una especial importancia en la prosa del siglo XX⁴².

Ahora bien, el debate tocante a los orígenes de este procedimiento pierde fundamento si lo examinamos, como lo hemos hecho nosotros por razones metodológicas, en cuanto recurso que representa la vida interna. Teniendo en cuenta la categoría del modo de representación propio de cada discurso interior, y en particular, su falta de justificación epistemológica, cabe reconocer que el estilo indirecto libre no puede derivar del lenguaje oral, por ser éste el vehículo de la comunicación real, o sea, por requerir siempre una justificación epistemológica. En otras palabras, una persona no puede referir contenidos no-formulados de una conciencia ajena (como queda dicho en nuestra definición del apartado anterior, se requieren dos enunciadores). Ello no impide que existan casos de discurso exterior que presenten características sintácticas del estilo indirecto libre. Véase el siguiente pasaje:

(Una de las mujeres) luego quiso averiguar si eran gitanos o de esos que andan por los pueblos componiendo sartenes ... ¿Eran ellos los que el año anterior estuvieron allí con un oso encadenado por la ternilla y un mico que disparaba la pistola? Tampoco. Pues entonces, ¿qué demonches eran? ¿Perteneían a la cristianidad o a alguna *seta* idólatra?⁴³

Así, se podría afirmar que la hipótesis sobre el origen oral del estilo indirecto libre sólo tiene fundamento cuando éste representa el discurso exterior. Sin embargo, dada la temática del presente estudio, esta modalidad del discurso narrativo (que podría llamarse estilo indirecto libre exterior) queda fuera de nuestras reflexiones. En cambio, el estilo indirecto libre interior es un recurso rigurosamente literario.

El recurso en cuestión comparte con el monólogo interior el haber pasado desapercibido ante la crítica durante un período relativamente largo. La conciencia del procedimiento tarda medio siglo en formarse (de la publicación de *Madame Bovary* hasta la aparición en 1912 del primer estudio dedicado a esta técnica en su conjunto de Charles Bally), tal vez por conceder una gran fluidez al relato. Gustave Flaubert es uno de los primeros en hacer un abundante uso de él. El famoso proceso instruido al autor de *Madame Bovary* por ofensa a la moral pública y religiosa, por un lado, es revelador de la confusión causada por el estilo indirecto libre y, por otro, proporciona uno de los primeros intentos de describir la desconcertante técnica, teniendo en cuenta el fenómeno de punto de vista. Leamos a continuación este párrafo:

⁴² Oscar Tacca, *El estilo indirecto...*, pág. 28.

⁴³ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, pág. 157.

Elle (Emma) se répétait: "J'ai un amant! un amant!" se délectant à cette idée comme à celle d'une puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire [...]"⁴⁴.

El fiscal vio en estas frases una "glorificación del adulterio". Así, la incompreensión de la doble naturaleza de la técnica en cuestión lleva a considerarlo como expresión objetiva de la actitud del autor. Sin embargo, el argumento que le opuso el defensor Sénard demuestra que tal vez fuera el primero en comprender la estética del nuevo procedimiento narrativo: sostenía que el texto transmitía la visión subjetiva del personaje y no la del autor. Es natural que Sénard no hallara nombre para la nueva técnica; el mayor mérito del defensor de Flaubert reside en haber vislumbrado el mecanismo que rige el funcionamiento del estilo indirecto libre.

La siguiente etapa destacable en el proceso que lleva a la aparición de la teoría de este recurso está marcada por Leopoldo Alas Clarín. De hecho, el escritor ovetense recurre sistemáticamente a este procedimiento, lo cual hace suponer que su uso es consciente (aunque, evidentemente, su época aún no registra el nombre del estilo indirecto libre). Su actitud frente a este recurso merece un análisis más detenido. En un estudio escrito en 1890, dedicado a la novela *Realidad*, le reprocha a su autor, entre otras cosas, haber prescindido de la instancia del autor en la presentación de sus personajes⁴⁵. Clarín habla del aspecto dramático de la novela de Galdós (emplea el término de "novela dialogada") que no concuerda con el psicologismo de su obra. Dice Clarín: "Lo que el autor puede ir viendo en las entrañas de un personaje es más y de mucho mayor significación que la que el personaje mismo puede ir viendo dentro de sí y decirse a sí propio"⁴⁶. Así pues, la instancia del autor es irreducible si se procede a lo que Clarín llama "anatomía espiritual". Al tiempo, juzga retórico el efecto producido al imitar mediante la palabra escrita la palabra oral y, con ésta, la palabra borrosa del pensamiento⁴⁷. El recurso que le permite conseguir una ideal reproducción del mundo interior de sus personajes es el estilo indirecto libre, de modo que puede ser considerado en el arte de Clarín como alternativo tanto al monólogo interior como al soliloquio⁴⁸. Que el autor de *La Regenta* no renuncia del todo al monólogo interior aún

⁴⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Gallimard, París 1983, pág. 196.

⁴⁵ Leopoldo Alas Clarín, *Realidad (II)*, [en:] Galdós, *novelista*, Universitat, Barcelona 1991, pp. 193-209.

⁴⁶ *Ibidem*, pág. 204.

⁴⁷ Compárese esta actitud con la expresada en el pasaje de *Su único hijo* que citamos en la introducción del presente capítulo.

⁴⁸ El fenómeno es advertido por Juan Oleza en su edición de *La Regenta* (Cátedra, Madrid 1995, t. I, pág. 283, nota 3).

tendremos ocasión de comprobarlo y, ante todo, de analizar el entramado de relaciones que se establecen entre estas modalidades del discurso interior. Lo cierto es que Clarín tenía una aguda conciencia del carácter específico del recurso que manejaba para conseguir efectos estéticos precisos.

Características

El tiempo en el estilo indirecto libre

Los tiempos en estilo indirecto libre son los del estilo indirecto y ello a pesar de que prescinde de la oración subordinante: “pensó que” (“dijo que”). Así pues, este procedimiento une características del estilo directo e indirecto y de ahí su carácter transparente: tiende a fundirse con los demás recursos narrativos. Véase el siguiente pasaje en el que el estilo indirecto libre está entrecomillado:

Visitación se confesaba cada dos o tres meses, no conocía a punto fijo los días fastos y nefastos, ignoraba cuándo se sentaba el Provisor y cuándo no. La Regenta venía por primera vez, “¿por qué no le habían avisado? El suceso era bastante solemne y había de sonar lo suficiente para preliminares más ceremoniosos. ¿Era orgullo? ¿Era que aquella señora pensaba que había de beber los vientos para averiguar cuándo vendría favorecerle con su visita? ... ¿Era humildad? ...”⁴⁹.

El narrador traspone el presente de indicativo al imperfecto (“era”, “había”, “pensaba”), el pretérito indefinido o perfecto de indicativo al pluscuamperfecto (“habían avisado”), el futuro de indicativo al potencial simple (“vendría”). Tal trasposición, junto a otras de las que vamos a hablar, atenúa la impresión de penetrar en la mente del personaje, como si se quisiese preservar al lector de encontrarse bruscamente instalado en la inmediatez de una conciencia ajena. En efecto, la función del estilo indirecto libre es la de camuflar la distancia entre diversos sujetos cognitivos presentes en la novela. En el párrafo citado es muy difícil distinguir entre la conciencia que nos informa sobre los hábitos de Visitación y la del Provisor que reflexiona acerca de las razones de la visita de Ana Ozores. Los tiempos verbales son los mismos en ambos fragmentos. Al entrecomillar el discurso interior del confesor el narrador nos facilita la identificación de los enunciadores, sin embargo no siempre ocurre así. En el fragmento que sigue es imposible indicar con certeza cuál es la conciencia que asume el discurso:

⁴⁹ Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, t. I, Cátedra, Madrid 1995, pág. 203.

Yo sé quién soy, le había recitado el padre Orduña, con su profunda voz arcaica de predicador, *Y vosotros quién creéis que soy*. Pero él no quería descender tan hondo, ni perderse en lo que tal vez sólo era una confusión de palabras, levantadas y urdidas, como decía Ferreras, para ocultar una evidencia fisiológica inaceptable [...]⁵⁰.

¿Se nos refiere en estilo indirecto libre lo que piensa de sí mismo el inspector o, tal vez, lo que sólo sabe de él el narrador omnisciente? Y no pasemos por alto la presencia de otro sujeto pensador, la de Ferreras. Resulta abstrusa la separación de los sujetos cognitivos que operan en estas frases pero ello no dificulta de modo ninguno su recepción.

El estilo indirecto libre es un discurso fluido, sin asperezas ni rupturas, discurso que traslada al lector al mundo interior de un ser ajeno sin causar el efecto de enajenación. El uso de los tiempos verbales propios del estilo indirecto, a saber, del estilo dominante de la psiconarración, contribuye a crear la impresión de estar instalado con toda seguridad en la conciencia del otro.

La persona en el estilo indirecto libre

Como se ha dicho anteriormente, una de las características inherentes al estilo indirecto libre consiste en poseer dos enunciadores a los que llamamos también "sujetos cognitivos", por insistir este último término en el contenido de la conciencia y no en el proceso de la enunciación. Así pues, dos entidades están presentes en un mismo discurso. Sin embargo, los dos se esconden tras unas formas gramaticales. Véase el siguiente pasaje en el que los pensamientos del protagonista aparecen entrecomillados, como siempre en Clarín:

"No era él un don Custodio, ignorante de lo que es el mundo, lleno de ensueños, ambicioso de cierto oropel eclesiástico, que tal vez se gana en el confesonario, para que le halagasen todavía revelaciones imprudentes, que sólo servían para inundarle el alma de hastío [...]"⁵¹.

El que reflexiona acerca de su identidad es el Magistral. Sin embargo, en el fragmento aparece designado con el pronombre "él". En efecto, la transformación de primera en tercera persona es el caso más frecuente en el estilo indirecto libre. El papel del narrador se reduce a asumir tal transformación sin manifestar su presencia con marca gramatical específica. Se podría decir que el efecto estético que se desprende de esta transposición concuerda con el logrado mediante el uso de los tiempos propios del estilo indirecto. Las conciencias aparecen, pues, sintácticamente fundidas.

⁵⁰ Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, Alfaguara, Madrid 1997, pág. 132.

⁵¹ Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, t. I, pág. 203.

A este efecto de fusión cabe agregar otro valor resultante de tal procedimiento: al introducirnos en la mente ajena designada con el pronombre “él” (“ella”), este recurso nos causa la nítida impresión de estar ante una conciencia que se contempla a sí misma. En otras palabras, el “yo” se convierte en su propio personaje. El proceso que venimos indicando es de sumo interés para nuestros propósitos por dos razones: primero, existen casos del monólogo interior escritos en tercera persona y ello nos induce a pensar que esta modalidad está latente en el estilo indirecto libre. En segundo lugar, el efecto de contemplación recuerda, aunque de lejos, a los personajes que dicen “tú” a sí mismos. Señalemos, no obstante, que la segunda persona es, en muchas ocasiones, reveladora de una escisión del personaje, mientras que el recurso que estamos analizando es, como queda dicho, un discurso de fusión.

Aparte del estilo indirecto libre en tercera persona es posible indicar ejemplos en primera persona del singular y plural, a pesar de que son casos aislados. En el pasaje que citamos a continuación hemos identificado el mismo efecto de contemplación que el que acabamos de detectar en el estilo indirecto libre en tercera persona. Este fenómeno aparece realizado mediante la primera frase en que se nos revela la distancia temporal entre el tiempo del discurso y el del relato, de modo que en la oración escrita en estilo indirecto libre (“dentro...”) el efecto de contemplación queda corroborado.

No sé por qué sentía la garganta tan apretada, tan estrecha, como si fuera un adiós irremediable. Dentro de tres meses volvería⁵².

En la misma novela hemos detectado otro párrafo en plural:

Después buscamos su fotografía para recordarla – se publicó en la revista del colegio el grupo que nos habían hecho a los internos [...] y la cabeza de Isabel [...] y entonces nos pareció distinta a todas (¿cómo no habíamos comprendido?) ...⁵³.

La frase entre paréntesis refiere el pensamiento del grupo de colegiales. La función del plural está en estrecha relación con el propósito de transmitir los efectos del adoctrinamiento en el convento: sus alumnas piensan todas igual. Lo interesante de la obra de Elena Quiroga es que la rebeldía de Tadea, el personaje principal, se expresa mediante el monólogo interior⁵⁴. Se podría afirmar que esta novela ofrece una ejemplificación de nuestras reflexiones sobre el carácter transparente del estilo indirecto libre: al tiempo que preserva la unidad del texto, significa la fusión de conciencias

⁵² Elena Quiroga, *Escribo tu nombre*, Espasa-Calpe, Madrid 1992, pág. 217.

⁵³ *Ibidem*, pág. 160.

⁵⁴ “Clic. Cerrarme. No existe nada.” (*ibidem*, pág. 256).

dentro del mundo representado. El monólogo interior, en cambio, produce la impresión de ruptura.

Nuestra perspectiva al abordar la cuestión de la persona en el estilo indirecto libre no se limita al examen de problemas gramaticales manifiestos en el texto. Nos proponemos a continuación detectar distintas conciencias que obran en un texto que, aunque a veces no lleven ninguna marca gramatical, participan en la creación de su significado global. Así pues, la noción de persona se acerca a su sentido literal. Y de este modo, llegamos al problema de la polifonía del estilo indirecto libre.

Cada texto literario es polifónico puesto que sin discursos previos cualquier enunciado sería incomprensible. En el estilo indirecto libre, a este mecanismo que posibilita todo tipo de comunicación lingüística, se superpone la confluencia de dos puntos de vista en que uno cita y transforma al otro. Y según dice Oscar Tacca: “la transformación de una cita nunca es inocente”⁵⁵. En efecto, el hecho de aislar un pensamiento del contexto de la mente que lo concibe y de insertarlo en otro es generador del significado, ya que de esta manera el citador (a saber, la instancia superior) manifiesta su actitud con respecto al sujeto citado. Los ejemplos más conocidos de dicho fenómeno son *Madame Bovary* de Gustave Flaubert y *El extranjero* de Albert Camus, obras en las que el estilo indirecto libre sirve a la parodia (en la primera novela la parodia apunta al amor romántico, en la segunda – a la justicia). La distancia denunciadora se desprende del siguiente pasaje de *Cinco horas con Mario*:

Y Carmen experimentaba una oronda vanidad de muerto, como si lo hubiese fabricado con las propias manos. Como Mario, ninguno; era su muerto; ella misma lo había manufacturado⁵⁶.

La expresión “era su muerto” junto con el verbo “manufacturar” encierran una fuerte carga de ironía del narrador hacia el personaje de Carmen⁵⁷.

Es cierto que “la falta de inocencia” caracteriza cada tipo de discurso en el que se cita un texto ajeno (o sea, también el discurso directo y el indirecto). No obstante, las cualidades gramaticales anteriormente descritas hacen del estilo indirecto libre un discurso especial: las entidades presentes en él tienden a fundirse. A la vez, la disonancia resultante del proceso de

⁵⁵ Oscar Tacca, *El estilo indirecto...*, pág. 42.

⁵⁶ Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, Destino, Barcelona 1995, pág. 11.

⁵⁷ Así estamos conformes con la afirmación de Graciela Reyes según la cual “no hay discurso que carezca de alguna dimensión intertextual: en todo texto hay otro texto. Pero la operación de recuperación y transvase textual acarrea siempre tergiversación” (*Polifonía textual...*, pág. 46).

citar y el enjuiciamiento que se efectúa sin marcas gramaticales contribuyen a crear una modalidad de discurso interior de una sutileza que no puede ser igualada por el monólogo interior, a causa de su inmediatez, ni tampoco por la psiconarración, por ser ésta demasiado explícita.

El estilo en el estilo indirecto libre

Habitualmente, el procedimiento que estamos analizando reproduce las características del lenguaje propias del personaje. Conserva los procedimientos expresivos del estilo directo (interjecciones, vulgarismos, sintaxis quebrada) que normalmente no aparecen en el indirecto. Veamos esta cita de *La Regenta*:

“¡Oh, si no fuera porque su marido todo lo consideraba inconveniencia y falta de educación! ¡Si no fuera porque estaban en la casa de Dios! ... Estaba escandalizada, furiosa. ¡Bonito papel iban representando ella y el bobalicón de su marido! [...] En cuanto estaba oscuro ... ¡claro! se daban la mano. [...] Y él la pisaba el pie ... y siempre juntos⁵⁸.

La conducta ambigua de don Saturnino y Obdulia en la catedral escandaliza a la señora Infanzón. Su tormento interior queda expresado a través de frases entrecortadas, puntos suspensivos y numerosas interjecciones. Además, en la última frase de nuestra cita aparece un laísmo, uso que confiere un carácter individualizado al lenguaje de la protagonista⁵⁹.

El efecto de individualización del habla del personaje puede conseguirse mediante la impregnación de su discurso interior en otras hablas de las que se sabe que influyeron en él. Así, en *La Regenta* vemos a la protagonista pensar con palabras de Chateaubriand. Al tiempo, recordamos que el autor francés era en aquella época su escritor predilecto:

“Y ahora estaba casada. Era un crimen, pero un crimen verdadero, no como el de la barca de Trébol, pensar en otros hombres. [...] Toda fantástica aparición que rebasara de aquellos cinco pies y varias pulgadas de hombre que tenía al lado, era un delito. Todo había concluido ... sin haber empezado”⁶⁰.

Así pues, el lenguaje queda caracterizado mediante la indicación del discurso del que se inspira. Es asimismo una forma de polifonía textual. Sin embargo, cabe señalar que la presencia de lo que Ducrot llama “citas

⁵⁸ Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, t. I, pág. 208.

⁵⁹ Somos conscientes de que en la escritura de Clarín son bastante frecuentes tanto los laísmos como los leísmos (cfr. *Su único hijo*, nota 5 de Juan Oleza, pág. 170). Sin embargo, en el fragmento citado, este uso viene a caracterizar el habla de la Infanzón, haya o no intención alguna por parte de Clarín.

⁶⁰ Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, t. I, pág. 317.

subyacentes”⁶¹ no es una cualidad inherente al estilo indirecto libre (a continuación demostraremos que el monólogo interior es también susceptible de mencionar discursos de los que se sabe que han desempeñado un papel importante en la formación del personaje).

Si se admite que la diferencia esencial entre el modo narrativo tradicional y moderno estriba en la presencia indiscreta o silenciosa del narrador, se puede afirmar, en síntesis, que el estilo indirecto libre participa de ambos modos. El proceso esencial manifiesto en el procedimiento en cuestión consiste en la transformación del discurso del personaje, de manera que su “yo” y su “ahora” desaparecen para fundirse con las categorías de la narración. Sin embargo, y a pesar de estas transformaciones, la voz del protagonista mantiene sus vibraciones, como lo hemos visto al hablar del estilo. Coherentemente, el narrador, al transformar se guarda de decir “yo transformo”, a saber, a diferencia de la psiconarración, no se menciona en cuanto conciencia transformadora. Su presencia en el estilo indirecto libre puede ser, pues, calificada de “fantasmal”⁶².

A modo de conclusión, tal vez resulte oportuno comparar el estilo indirecto libre con una variedad de estilo indirecto llamada oratio quasi obliqua (esta categoría fue propuesta por Graciela Reyes⁶³) cuyo cotejo nos permitirá poner de manifiesto otra cualidad del recurso analizado. La crítica literaria se mostró escéptica con respecto a esta teoría, quizás por aplicarse sobre todo a textos no literarios (la autora analiza su presencia abundante en la prensa). Sin embargo, Reyes indica la novela de García Márquez *Crónica de una muerte anunciada* como paradigma para definir dicha modalidad. De la misma manera que el estilo indirecto libre, la oratio quasi obliqua es un estilo indirecto sin la articulación sintáctica canónica (piensa que, dice que) y la correspondiente subordinación y traslación de deícticos. La diferencia entre ambas reside en que en la descrita por Reyes el narrador asume un discurso colectivo, cuenta realidades ya contadas y pertenecientes a varios interlocutores. El discurso ajeno está referido con palabras del narrador que en ningún momento deja las riendas del relato. Así, el narrador asume su función esencial: la de contar. En el estilo indirecto libre, en cambio, el narrador, en vez de contar, muestra el pensamiento del personaje, el cual, aunque transformado, constituye el nexo del relato. A pesar de que el lector no penetra direc-

⁶¹ Citado por Graciela Reyes, *Polifonía textual...*, pág. 64.

⁶² *Ibidem*, pág. 201.

⁶³ *Ibidem*.

tamente en la inmediatez de la conciencia, la voz del personaje es dominante y ello hace del estilo indirecto libre una clase de discurso interior afín al monólogo interior.

3. La psiconarración

Durante mucho tiempo olvidada o relegada (sobre todo por los críticos estructuralistas), la psiconarración recobra su importancia con el estudio de Dorrit Cohn⁶⁴. De hecho, la autora americana, al proponer este neologismo⁶⁵, pone de manifiesto ciertas cualidades de la psiconarración, como la función lírica y la aptitud de expresar niveles supravverbales del lenguaje, con la finalidad de restituir su valor estético en cuanto modalidad de discurso interior. Si los críticos vieron en la psiconarración un recurso de poco interés y, ante todo, inauténtico, es por explotar ésta la voz del autor sin recurrir a ningún tipo de camuflaje. Ello conlleva la quasi inexistencia de la voz del personaje, fenómeno que de manera evidente entra en conflicto con los presupuestos del relativismo, el cual informa gran parte de la literatura y de la crítica del siglo XX. Sin embargo, según hemos demostrado al hablar del modo de representación, ninguna de las variantes de discurso interior puede ser considerada como verdaderamente mimética. Así pues, el valorar la psiconarración según su grado de autenticidad resulta inoperante.

El criterio general que nos permitirá establecer límites entre la psiconarración y las demás técnicas que representan la vida interior es el grado de transformación. Al transmitir determinados contenidos de la mente ajena, la psiconarración, como las demás modalidades, revela la actitud del autor ante el mundo y, en particular, su manera de participar en él, manifiesta a través de las modificaciones que le impone. Y como transformar una materia significa adueñarse de ella, la psiconarración nos aparece como un discurso en el que el autor, lejos de ocultar su estatus de creador, ejerce con confianza su poder sobre el mundo que le pertenece plenamente.

⁶⁴ Dorrit Cohn, *Transparent Minds*.

⁶⁵ *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón no registra el término de psiconarración aunque aparece en algunos estudios posteriores al de Dorrit Cohn (cfr. Luis Beltrán Almería, *Palabras transparentes...*).

Definición

La psiconarración es una modalidad de discurso interior en la que la vida mental del personaje está referida “con materiales enteramente narrativos”⁶⁶. El narrador, usando recursos que le ofrece el arte de novelar, habla de los pensamientos y sensaciones del personaje sin preocuparse de cederle la palabra.

Características

El tiempo en la psiconarración

Siendo el pasado su tiempo exclusivo y dado que la voz omnisciente del narrador domina por completo el discurso ajeno, inclusive sus dimensiones temporales, la psiconarración puede describir amplios períodos sin encontrarse limitada al momento concreto en que surge el pensamiento. Así, el narrador goza de una libertad sin límites con respecto a la materia temporal en la que se mueven sus personajes. Dorrit Cohn distingue tres modos de psiconarración según el tratamiento infligido al tiempo: iterativo, durativo y mutativo⁶⁷. En el primero, el narrador refiere pensamientos que se repiten. A modo de ejemplo, véase el siguiente pasaje de *La Regenta*:

Sin confesárselo, sentía a veces desmayos de la voluntad y de la fe en sí mismo que le daban escalofríos; pensaba en tales momentos que acaso él no sería nada de aquello a que había aspirado [...]. Cuando estas ideas lo sobrecogían, para vencerlas y olvidarlas se entregaba con furor al goce de lo presente, del poderío que tenía en la mano; devoraba su presa, la Vetusta levítica, como el león enjaulado los pedazos ruines de carne que el domador le arroja⁶⁸.

El imperfecto y algunos recursos lexicales (“a veces”, “en tales momentos”) realzan el aspecto iterativo de los pensamientos del Magistral. En esta variedad de psiconarración se nos ofrece una visión sintética del paisaje mental del personaje, de modo que queda manifiesta la actividad transformadora del narrador: su función es la de reducir el espacio de tiempo perteneciente a su protagonista. Notemos de paso que en el fragmento citado la presencia del narrador se deja sentir no solamente a través del carácter iterativo del discurso interior, logrado mediante un tratamiento

⁶⁶ Luis Beltrán Almería, *Palabras transparentes...*

⁶⁷ Dorrit Cohn, *Transparent Minds*.

⁶⁸ Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, t. I, pág. 154.

especial del tiempo del relato, sino que también se puede vislumbrar nítidamente en la metáfora de la jaula. De hecho, la psiconarración recurre frecuentemente tanto a esta figura estilística como a la comparación, procedimientos que corroboran la impresión experimentada por el lector de estar constantemente ante la conciencia del narrador que actúa de sujeto, mientras la vida mental del personaje está sometida a la actividad narratorial. En consecuencia, la conciencia ajena pierde su autonomía y se convierte en un mero objeto.

El modo durativo de la psiconarración consiste en referir la vida interior preservando su linealidad y su continuidad. En la siguiente acotación de *Plenilunio* vemos que esta variedad se funde con un relato de hechos exteriores (llamar por teléfono, ponerse al teléfono, decir) sin provocar el efecto de ruptura⁶⁹.

En un acceso práctico de lucidez reconoció que no iba a llamar al inspector, y también que le resultaría insoportable preparar la comida nada más que para ella. Sin pararse a pensarlo llamó a Ferreras, quizás sin mucha convicción de dar con él, o de que aceptara: pero apenas había sonado la señal de llamada se puso al teléfono, y aunque se quedó un poco desconcertado al principio [...] le dijo inmediatamente que sí con una alegría de recién rescatado de algo⁷⁰.

El modo mutativo, en cambio, relata el efecto de una transformación interior experimentada por el personaje sin indicar las vicisitudes del proceso mencionado. El tiempo del relato queda, pues, reducido como en el caso del modo iterativo. Leamos seguidamente este fragmento proveniente de *Su único hijo*:

Reyes se hizo supersticioso a su manera; y si bien desechó por absurda, aunque simpática y bella, la idea de hacer una promesa a la Virgen del Cueto [...] decidió *sacrificar* al buen éxito del parto todos sus vicios, todos sus pecados⁷¹.

El uso del indefinido subraya la transformación que se produce en Bonis. De nuevo, como en el modo iterativo de la psiconarración (y mucho menos que en el durativo que, en este aspecto, tiende a acercarse al monólogo interior) a la conciencia del personaje se superpone la del narrador, cuya función principal es la de definir a su criatura. Así, el volverse supersticioso aparece reducido a la noción de superstición: el

⁶⁹ La cuestión se plantea con más agudeza si se compara la psiconarración durativa al monólogo interior en el que el referir sucesos exteriores aparece problemático hasta desembocar en el fenómeno de heterodiscursividad, cuyo rasgo esencial es el de la ruptura entre diversos tipos de discursos, regidos por distintos sujetos cognitivos.

⁷⁰ Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, pág. 286.

⁷¹ Leopoldo Alas Clarín, *Su único hijo*, pág. 461.

narrador hace caso omiso tanto del proceso mismo como de su extensión en el tiempo⁷².

A las tres modalidades temporales de la psiconarración propuestas por Dorrit Cohn es preciso agregar la cuarta que consiste en ampliar el tiempo del personaje mediante un comentario desmesuradamente extenso (con respecto, claro está, al tiempo del relato). *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust ofrece el paradigma de esta variedad temporal de psiconarración⁷³. Se podría trazar un paralelo entre este modo que podría llamarse “ampliativo” y el fenómeno de reducción temporal descrito por Darío Villanueva en *El tiempo y su reducción en la estructura novelística del siglo XX*⁷⁴, teniendo en cuenta, sin embargo, que el estudio mencionado hace un especial hincapié en la coincidencia entre el tiempo narrado y el tiempo de la narración.

El carácter esencialmente nocional de la psiconarración, detectable en la manera en que ésta resuelve la dimensión temporal del personaje, proporcionó no pocos argumentos a los defensores del modo “presentativo” que optaron por suprimir completamente la voz del autor para cederla al personaje. Tales críticos como Ortega y Gasset⁷⁵ o José María Castellet⁷⁶ contribuyeron a considerar la psiconarración como una técnica caduca e inauténtica por inapta a la expresión de nuevas formas de vida⁷⁷. Según nuestro parecer, la constante presencia de la instancia autorial, lejos de quitarle al texto su valor, actualiza en permanencia su cualidad de producto artístico, proceso susceptible

⁷² Sobre las transformaciones que el narrador de *Su único hijo* inflige a su mundo novelesco consúltese el prefacio de Juan Oleza a la edición que citamos (“Es un narrador que pone en orden sus materiales, los cataloga, los analiza”, pág. 92).

⁷³ Por esta razón no estamos conformes con los críticos que ven en la obra de Proust un extenso monólogo interior (cfr. Antonio Gallego Morell, *El monólogo interior*, [en:] *Novela y novelistas* (de varios autores), Instituto de Cultura de Málaga, Málaga 1972, pág. 131).

⁷⁴ Ed. Bello, Valencia, 1977. En la crítica española el problema de la reducción temporal fue también presentado por Santos Sanz Villanueva (*Tendencias de la novela española actual*, Edicusa, Madrid 1972) sin pasar por alto la importante aportación de Ortega y Gasset (*Ideas sobre la novela*). La aparente contradicción entre ambas denominaciones (modo ampliativo/reducción temporal) es debida a la divergencia de perspectivas adoptadas: al referirnos nosotros al tiempo del discurso pretendemos destacar, conforme con el presupuesto metodológico que adoptamos para el análisis de la psiconarración, el predominio de las categorías narratorias sobre las del personaje. La noción de reducción, en cambio, se aplica al tiempo del relato.

⁷⁵ José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*.

⁷⁶ José María Castellet, *La hora del lector*, Seix Barral, Barcelona 1957.

⁷⁷ La desconfianza hacia el relato omnisciente está también presente en los críticos más contemporáneos con respecto a los dos citados. Andrés Amorós en su *Introducción a la novela contemporánea* (Cátedra, Madrid 1974) denuncia “la falsedad y el convencionalismo” del narrador omnisciente que incluye en su relato los pensamientos de los personajes.

de generar efectos estéticos no menores a los producidos por las técnicas que privilegian la voz del personaje. Ello queda ejemplificado en nuestra primera cita donde, a través de la metáfora, la psiconarración se acerca a la poesía. Así, y a pesar de que el criterio de autenticidad aplicado a la mimesis de la conciencia resulta inoperante, hemos de ver en la psiconarración, y desde una perspectiva distinta a la del personaje, un procedimiento auténtico. De hecho, en este procedimiento queda realzada la realidad del autor en cuanto creador, que es la única no ficticia dentro de la novela. De esta manera, hemos llegado a detectar una característica que la psiconarración comparte con el monólogo interior, el cual, según decimos al principio del presente capítulo, actualiza también, aunque de modo diferente, la actividad creadora del autor. Las similitudes que venimos indicando fomentan nuestro convencimiento acerca de la relativa unidad del discurso interior, suficiente para emprender el análisis que estamos realizando.

La persona en la psiconarración

Siendo un recurso que requiere una distancia entre el narrador y la conciencia descrita (de ahí su carácter nocional), la tercera persona es la más adecuada a la expresión mediante el recurso que estamos analizando. En cuanto a la psiconarración en primera persona, la distancia temporal que separa el “yo” que cuenta del que constituye el objeto del relato permite distinguir dos entidades en el texto, de modo que se podría establecer un paralelo entre el narrador en primera persona que habla de su pasado y el narrador que designa al personaje con tercera persona. Véase el siguiente fragmento:

Yo tenía la doble y molesta sensación de haber sido estafado y de estar actuando en una película para la que me hubieran dado insuficientes instrucciones, pero eso me ocurre con frecuencia cuando bebo entre extraños⁷⁸.

El sujeto de la afirmación “pero eso me ocurre...” no es el mismo que el “yo” de la primera parte de la frase, aunque desde el punto de vista gramatical la diferencia no se manifiesta. La experiencia acumulada por el narrador-personaje (que se expresa en presente) le permite emitir afirmaciones generales acerca de su vida (a saber, que abarcan el pasado y el presente). En cambio, el “yo” cuya sensación se nos relata en pasado se encuentra encerrado en su experiencia pretérita, lo cual le confiere el papel de un personaje-objeto

⁷⁸ Antonio Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, Seix Barral, Barcelona 1996, pág. 25.

contemplado desde el presente, o sea, en cierto modo, desde fuera. Este fenómeno se da con más fuerza en las novelas donde la distancia entre el tiempo de relato y el momento de enunciación es más importante, como, por ejemplo, en *Escribo tu nombre* de Elena Quiroga. Así pues, la primera persona de la psiconarración, concomitante con otros rasgos de esta modalidad de discurso interior, pierde su carácter de inmediatez y de actualidad para revestir cualidades propias de la tercera persona.

El estilo en la psiconarración

Al hablar del tiempo y de la persona en la psiconarración, hemos ido destacando su carácter nocional en cuanto rasgo inherente y el lirismo en cuanto característica potencial. Compárese la siguiente cita, en la que la vida mental del personaje aparece reducida al concepto de lucha, con el monólogo interior en segunda persona⁷⁹:

Desde que llegó la carta de Serafina fue la existencia de Bonis de lucha continua consigo mismo; una batalla perenne, como tantas otras que se había dado a sí propio, siempre derrotado⁸⁰.

Evidentemente, el parecido de los temas que ambas técnicas buscan evocar y el contraste en la manera en que resuelven la cuestión formal son generadores de efectos estéticos distintos. La psiconarración preserva al lector de un choque con una conciencia desgarrada ya que su desgarramiento está transmitido bajo el disfraz de una noción cuya función esencial es de índole informativa y no expresiva, como en el caso del monólogo interior⁸¹.

Otra característica de la psiconarración aparece como consecuencia de su naturaleza nocional: la omnipresencia de la voz narrativa que asume constantemente el discurso y le permite expresar niveles preverbales del personaje, eludiendo el problema de la verbalización. A este respecto *Su único hijo*, novela en que proliferan distintas modalidades de discurso interior, ofrece ejemplos sumamente significativos:

Y vuelta a llorar, después de haber pensado así, aunque con otras palabras interiores, y aún sin palabras; porque algunas de las que ha habido que emplear Bonis ni siquiera las conocía⁸².

⁷⁹ Cfr. nuestro apartado dedicado a la segunda persona del monólogo interior.

⁸⁰ Leopoldo Alas Clarín, *Su único hijo*, pág. 466.

⁸¹ Es de subrayar que en *Su único hijo* el "tú" del monólogo interior aparece en el pasaje que sigue como una forma latente: "No, tendría que pagar él. Pero ¿con qué? 'Con el dinero que tenía en el bolsillo'. Esto le dijo la voz de la tentación, pero la voz de la honradez, antipática por cierto, contestó ¿este dinero no es tuyo!" (*ibidem*, pág. 250).

⁸² *Ibidem*, pág. 341.

El que se hace plenamente cargo del discurso es el narrador; al personaje le podemos atribuir contenidos pero no palabras. Así, el narrador se designa en cuanto presencia que verbaliza, a saber, se define a sí mismo.

En conclusión, la psiconarración se caracteriza por un doble movimiento, un doble definir que va hacia el personaje-objeto y, simultánea- e implícitamente, hacia el narrador que, a diferencia del estilo indirecto libre, no cesa de mencionarse a través de su actividad transformadora.

4. El monólogo interior

Era una invitación a la aventura, a lanzarse de cabeza a un futuro desconocido, en el que los procedimientos no estarían sancionados por la santidad del uso. Todo lo inventaba y lo creaba desde abajo, como si nada hubiese sucedido antes, Adán sin padre, Moisés sin Tablas.

(Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, 1962)

Hasta ahora, hemos visto como dentro del discurso interior se establece un entramado de relaciones entre sus diversas modalidades. Puesto que en el capítulo primero del presente estudio hemos intentado esclarecer las cuestiones relacionadas con los orígenes del monólogo interior, procedemos directamente a su descripción. Recordemos nuestra definición del procedimiento en cuestión:

El monólogo interior es una modalidad de discurso interior en la que el autor finge desaparecer por completo detrás de la voz del personaje y de sus categorías espacio-temporales.

Características

El modo de inserción

Se distinguen dos modos de inserción del monólogo interior:

1) Cuando éste constituye una cita de la vida mental de un personaje dentro de una narración en tercera o en primera persona, se habla respectivamente del monólogo citado o autocitado y se consideran las dos

formas como técnicas narrativas que pueden coexistir con otros modos de representación de la vida interior⁸³. En *Noria* de Luis Romero así como en *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé nos encontramos ante ejemplos del monólogo interior citado. *Escribo tu nombre*, en cambio, proporciona casos de monólogo autocitado.

2) El segundo modo de inserción consiste en prescindir de la narración; es el monólogo interior autónomo que se puede considerar como un género. Se podría decir, de este modo, que la novela *Fanny* de Carlos Soldevila pertenece a dicho género⁸⁴.

Estas categorías resultan de sumo interés a la hora de descifrar el significado del conjunto de una novela, es decir, de analizar relaciones entre diversas voces presentes en el texto. En las novelas que explotan el monólogo interior citado y autocitado hemos detectado dos tipos de procesos a los que queda sometido esta técnica narrativa. Primero, el monólogo interior se semantiza dentro de la novela, a saber, participa de los significados expresados mediante otros recursos narrativos. Nuestro análisis de un fragmento de *La Regenta* muestra cómo este proceso es llevado a cabo en una novela decimonónica. La segunda tendencia observada consiste en limitar el monólogo interior a una expresión elemental ilustradora de la descripción de hechos y de palabras que la prologa o la comenta. Así sucede en el siguiente fragmento:

Tigre Juan varonilmente desafió con el pensamiento la posibilidad de perder a Herminia. "Veamos – se decía –. Puedes perderla, Juan. Eres hombre. Habitas en este valle de lágrimas, y sin embargo te ha sido otorgada la mayor dicha"⁸⁵.

Es de subrayar el carácter redundante del monólogo interior destacable en ambas tendencias, característica que opone el monólogo interior citado al autónomo. De hecho, éste último construye la totalidad del mundo novelesco a partir de una realidad vista a través de la conciencia de un personaje y, por consiguiente, prescinde de una voz que afirmaría o desmentiría esta realidad. Ello acarrea una serie de consecuencias para el

⁸³ La categoría de monólogo citado corresponde a lo que Valéry Larbaud llamaba "monólogo intermitente". Éste queda definido en su carta a Edouard Dujardin del 7 de junio de 1930 en la que se refiere al quehacer narrativo de Stendhal (Valéry Larbaud, *Lettres d'un retiré*, La Table Ronde, Paris 1992).

⁸⁴ Adoptamos la distinción trazada por Dorrit Cohn (*Transparent Minds*). Luis Beltrán Almería, en cambio, extiende el término de monólogo interior autónomo a todo tipo de este recurso desprovisto de marco narrativo (*Palabras transparentes...*). Según esta perspectiva, muchos de los monólogos interiores en *Tiempo de silencio* son autónomos. Si se adopta esta definición, es necesario señalar que la noción de género "monólogo interior" no equivale a todos los monólogos autónomos.

⁸⁵ Ramón Pérez de Ayala, *El curandero de su honra*, [en:] *Tigre Juan y El curandero de su honra*, Clásicos Castalia, Madrid 1988, pág. 290.

lector, el cual se encuentra abandonado dentro de un mundo aparentemente desprovisto de la autoridad de su creador. Sin embargo, no se ha de olvidar que esta "ausencia" de una instancia superior está determinada por la resolución del autor de retirarse del mundo representado, resolución que en sí es una manera de implicarse en él.

Otra cuestión relacionada con el modo de inserción merece ser abordada: nos referimos a la manera en que el monólogo interior citado se incorpora en el cuerpo de la novela. Los autores optan por una de dos posibilidades:

1) el monólogo interior citado aparece introducido por un verbo (pensar, decirse a sí mismo y similares):

A su manera venía a pensar esto: "El teatro verdadero, el teatro por dentro era el del ensayo; [...]">⁸⁶.

2) el relato prescinde de verbo introductorio:

Echó el cerrojo. Está solo. Una alegría de varón triunfante le invadió un momento y se encontró como un gallo encaramado en lo alto de una tapia que lanza su kikirikí estridente contra los animales sin alas que circulan allá abajo, alrededor, y que le miran con ojos burlones: el gato, el zorro, la raposa. ¿Ese kikirikí qué dice? ¡Pero si estoy borracho! ¿Y ella? Duerme; ella se ha quedado dormida⁸⁷.

Este último fragmento constituye un caso límite, representativo de la tendencia en cuestión: las fronteras entre diversos tipos de enunciados, cuyos sujetos cognitivos están nítidamente diferenciados, no aparecen marcadas de ningún modo. Estamos ante un ejemplo de heterodiscursividad, fenómeno descrito por Luis Beltrán Almería⁸⁸ que traduce una crisis profunda en la representación del discurso ajeno. De hecho, éste surge como un cuerpo extraño y mal asimilado al discurso narrativo. Por tanto, la fluidez del relato está rota, lo que sitúa la heterodiscursividad en el polo opuesto al estilo indirecto libre. Creemos que, en última instancia, al renunciar a su papel de ordenar el mundo representado, el novelista expresa la indefensión y la desesperanza de la conciencia ante la agresividad del universo que se ha vuelto inconquistable. El mismo fenómeno se deja detectar en el tratamiento del tiempo propio del monólogo interior: el situar el pasado antes del presente es privilegio del autor-dios. El personaje del monólogo interior, en cambio, está abierto a la afluencia simultánea de todas las dimensiones temporales.

⁸⁶ Leopoldo Alas Clarín, *Su único hijo*, pág. 204.

⁸⁷ Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*, Seix Barral, Barcelona 1997, pág. 115.

⁸⁸ Luis Beltrán Almería, *Las palabras transparentes...*, pág. 69.

El tiempo en el monólogo interior

Al instalarse dentro de la mente del personaje, el monólogo interior recurre al tiempo psicológico, a saber, el tiempo vivido por la conciencia. Como se ha señalado, la voz del narrador no se manifiesta, lo cual acarrea la abolición de la distancia entre lo ocurrido (el tiempo del relato) y el momento de la enunciación (el tiempo del discurso). El diario y las confesiones ya han reducido esta distancia aunque sin anularla del todo, dado que la acción física de escribir supone una cesación de otras actividades del narrador. Por otro lado, en este tipo de relato, cuando el narrador presenta los pensamientos que se le ocurren en el momento mismo de escribir, su enunciado se acerca al monólogo interior en cuanto a su estructura temporal: el momento de la historia coincide con el de la enunciación⁸⁹. Esta es, pues, la característica fundamental del tiempo en el monólogo interior: lo ocurrido se reduce a lo pensado y, por lo tanto, en el monólogo interior predomina el presente de la enunciación, tiempo gramatical que actúa como punto de referencia. Ahora bien, ello no excluye la aparición del pasado (su evocación es la característica principal del monólogo calificado de "rememorativo"⁹⁰) ni del futuro, los cuales se presentan no como un orden impuesto desde fuera del relato, sino como vislumbreados por la conciencia continuamente despierta en su actividad íntima y, al mismo tiempo, irremediamente abierta al mundo que no deja de solicitarla. La asociación libre tiende a describir este doble movimiento de la mente. A fin de comprobar la coexistencia del presente, futuro y pasado dentro de una secuencia del monólogo interior, véase el siguiente pasaje:

En el fondo, creo que es bien legítimo lo que estoy haciendo y que tenemos derecho a unirnos del todo antes de separarnos del todo ... Por lo menos, le dejaré una prenda de mi cariño y de mi inocencia ... Esto no será tan prosaico ni tan policiaco como los certificados médicos... ¡Qué idea tuve esta mañana! En aquella resolución de irme sin volverlo a ver [...] había una chispa de orgullo...⁹¹.

En el fragmento citado, los tiempos verbales significan mediante su valor convencional respectivo, o sea, funcionan como en la realidad extraliteraria. No obstante, se ha de señalar algunos casos del monólogo interior en los que, a partir del significado convencional, el tiempo cobra otras cualidades que pueden llegar a asumir el mensaje esencial del texto. Así ocurre con el futuro en esta cita proveniente de *La Muerte de Artemio Cruz*:

⁸⁹ Cfr. Valéry Larbaud, *Préface*, [en:] *Les Lauriers sont coupés*, Le Chemin vert, Paris 1981, pág. V: "Un pas au-delà du journal intime et le monologue intérieur apparaissait".

⁹⁰ Dorrit Cohn, *Transparent Minds*.

⁹¹ Carlos Soldevila, *Fanny*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, edición sin fecha, pág. 213.

tú inventarás y medirás un tiempo que no existe, tú sabrás, discernirás, enjuiciarás, calcularás, imaginarás, prevendrás, acabarás por pensar lo que no tendrá otra realidad que la creada por tu cerebro, aprenderás a dominar tu violencia para dominar la de tus enemigos: aprenderás a frotar dos maderos hasta incendiarlos porque necesitarás arrojar una tea a la entrada de tu cueva y espantar a las bestias que no te distiguirán, que no diferenciarán tu carne de la carne de otras bestias y tendrás que construir mil templos, dictar mil leyes, escribir mil libros, adorar mil dioses, pintar mil cuadros, fabricar mil máquinas, dominar mil pueblos, romper mil átomos para volver a arrojar tu tea encendida a la entrada de la cueva⁹².

En este fragmento la mente de Artemio Cruz viene a abarcar al hombre universal al tiempo que su conciencia vislumbra la historia de la humanidad grabada en su memoria profunda. El uso del futuro, sin embargo, parece inadecuado a la expresión de generalidades. De hecho, a primera vista, el empleo del tiempo verbal en la cita analizada resulta chocante, dado su contenido que, de ningún modo, se refiere a una época venidera. En realidad, el texto no hace totalmente caso omiso del valor convencional del futuro sino que extrae de éste una sola categoría: la de proyección. En efecto, estamos ante contenidos proyectados en la mente del personaje y este tiempo verbal de lo no-sucedido pone de relieve el carácter evocativo y fantasmal de lo expresado. Un cotejo entre el uso del pasado y el del futuro en cualidad de tiempo propio de la imagen mental puede añadir alguna luz sobre los procesos analizados. En *La muerte de Artemio Cruz* el protagonista evoca su pasado recurriendo a la tercera persona del singular y a los tiempos pretéritos. Dado que el presente no deja de funcionar en cualidad de punto de referencia, los fragmentos en pasado deben ser considerados como monólogos interiores. Véase la siguiente cita:

El contó la historia de los últimos momentos de Gonzalo Bernal en la prisión de Perales y ello le abrió las puertas de esta casa⁹³.

Así, pues, a diferencia del futuro de la cita anterior el pasado aparece como el tiempo de lo sucedido. Una vez desaparecida la marca gramatical de la proyección vemos aparecer y actuar a los personajes como en un relato tradicional. En síntesis, en los fragmentos analizados mediante el futuro se insiste en el proceso mental, el pasado, en cambio, remite a los sucesos. Nuestras reflexiones concuerdan con las de Luis Beltrán Almería según el cual “[...] la utilización agramatical del futuro hay que entenderla como la hegemonía absoluta del sentido – la memoria – sobre el significado – la experiencia – y esto sólo es posible en las leyes del discurso interior”⁹⁴.

⁹² Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1992, pág. 207.

⁹³ *Ibidem*, pág. 36.

⁹⁴ Luis Beltrán Almería, *Las palabras transparentes...*, pág. 178.

La novela de Juan Marsé *Últimas tardes con Teresa* proporciona otro caso interesante en lo que respecta a los tiempos verbales del monólogo interior. En efecto, en el fragmento que citamos a continuación, mediante el uso del modo potencial se representa el nacimiento de una visión que en lo sucesivo se apoderará por completo del protagonista:

Sería todo igual a siempre excepto el rumor del mar (creciendo, amenazante). Avanzaría sigilosamente bajo los grandes eucaliptos del jardín, pisaría el lecho de hojas junto a la red metálica de la pista de tenis, se acercaría a la pared cubierta de hiedra, al pie de la terraza⁹⁵.

A la conciencia del joven murciano se le impone una realidad hipotética y a la vez anhelada. Los elementos de la visión incipiente se instalan en su mente a manera de un decorado escogido con cuidado por algún dramaturgo. De hecho, en este fragmento Manolo desempeña el papel de director de teatro; es el quien elige las circunstancias de su ensoñación ("ella probablemente desvelada pero no esperándole. Lugar: [...] una chambre royale [...]. Hora: las doce o cosa así"⁹⁶). Al tiempo, y el modo potencial lo indica, ante esta realidad anhelada el personaje guarda una distancia suficiente para considerarla como hipotética. De nuevo, como en *La muerte de Artemio Cruz*, estamos ante un ejemplo del monólogo interior en el que mediante un uso temporal inhabitual se busca poner de manifiesto el proceso mismo de pensar (imaginar). Así, el monólogo interior viene a designar su naturaleza interior y, en cierto modo, se vuelve sobre sí mismo.

Otro uso temporal que hemos registrado se refiere al presente. El pasaje que presentamos seguidamente se incorpora en un capítulo que evoca el pasado y recurre a los tiempos pretéritos. El proceso de recuperación de la época pretérita llega a su cumbre en el momento en que el protagonista se identifica plenamente con lo recordado y lo revive en presente:

Estoy pensando que mañana me caso con Luisa, pero son las cinco y es hoy ya cuando me caso. La noche pertenece al día anterior en nuestro sentimiento, pero no en los relojes, el mío sobre la mesilla marca las cinco y cuarto [...] ⁹⁷.

Así, es un presente que se refiere al pasado, dado que el narrador nos cuenta su historia a posteriori cuando ya está casado. Es, pues, un caso de monólogo rememorativo en presente.

En conclusión, el monólogo interior, al tender a traducir el ahora del personaje recurre a un abanico de posibilidades. Sin pretender una descripción exhaustiva de esta variedad, hemos querido demostrar que las soluciones estéticas propuestas por algunos autores pueden llegar a transgresar el

⁹⁵ Juan Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, Seix Barral, Barcelona 1985, pág. 316.

⁹⁶ *Ibidem*, pág. 316.

⁹⁷ Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Anagrama, Barcelona 1992, pág. 93.

código lingüístico con la finalidad de expresar diversas modalidades de la vida mental. En última instancia, al saltar las barreras del discurso, los personajes imponen las leyes de su mundo interior sobre el exterior. Notemos, asimismo, que los tiempos verbales explotados por el monólogo interior cobran nuevos significados con respecto a su valor convencional. Así, las aspiraciones miméticas de este recurso narrativo aparecen sometidas a un tratamiento artístico refinado.

La persona en el monólogo interior

El monólogo interior pretende representar la conciencia de la realidad (y no la realidad misma) y, por tanto, en la mayoría de los casos, “se expresa” en primera persona. Así, en los monólogos interiores autónomos, el “yo”, al servir de alojamiento a un conflicto, sustituye por completo a la antigua trama narrativa. Aparte de expresar su actitud hacia el mundo exterior, el sujeto de este procedimiento puede tener distintas relaciones consigo mismo, lo cual está en la raíz de un sistema pronominal complejo.

La presencia de un “yo” en el discurso traduce la implicación del sujeto pensador en lo expresado. Sin embargo, en determinadas ocasiones el monólogo interior tiende a eludir la marca de la persona del texto. Este fenómeno se da ante todo en los monólogos que describen puras percepciones del personaje. De este modo, los autores dan relieve a la neutralización de la conciencia ante la proliferación de las cosas. Véase el siguiente pasaje:

¡Cuántas invenciones del capricho, cuántas pompas reales o superfluidades llamativas! Aquí, las soberbias telas, tan variadas y ricas que la Naturaleza misma no ofreciera mayor riqueza; allí las joyas que resplandecen, asombradas de su propio mérito, en los estuches negros ... más lejos, ricas pieles, trapos sin fin, corbatas, chucherías que enamoran la vista por su extrañeza [...] ⁹⁸.

Este monólogo interior pertenece a Jacinta Rufete quien “toma la posesión” de Madrid. El sistema deíctico y verbal confirma que se trata de un fragmento de su vida mental. Sin embargo, la conciencia de la joven aparece ausente de sus percepciones⁹⁹. Estamos ante un ejemplo del llamado

⁹⁸ Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, Planeta, Barcelona 1992, pp. 124-125. Compárese el paseo de Jacinta por las calles de Madrid con el de Daniel Prince de *Les Lauriers sont coupés* (Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur...*, pág. 51): “La rue, noire, et la double montante, décroissante, du gaz, la rue sans passants, le pavé sonore, blanc sous la blancheur du ciel clair; le quartier allongé de la lune blanche, blanc, et de chaque côté les éternelles maisons; muettes, grandes [...]”.

⁹⁹ Oscar Taccà en *Las voces de la novela* (Gredos, Madrid 1977) advierte que “el acceso al monólogo interior es congénito de una pérdida de la conciencia personal” (pág. 104).

monólogo de reportero¹⁰⁰, cuya finalidad reside en representar al personaje sumergido en el mundo exterior al tiempo que perdido en él.

Un efecto muy parecido a la exclusión de la conciencia de la actividad mental se logra mediante el uso de los infinitivos. En el ejemplo que citamos a continuación los numerosos infinitivos sirven al personaje para auyentar el miedo y la culpabilidad, dos sentimientos que le acechan:

El destino fatal. La resignación. Estar aquí quieto el tiempo que sea necesario. No moverse. Aprender a estar mirando un punto de la pared hasta ir, poco a poco, concentrándose en un vacío sin pensamiento. Relajación autógena. Yoga. Estar tendido quieto¹⁰¹.

Nótese que aparte de los infinitivos, en el texto aparecen frases nominales. Pedro trata de imponerse la pasividad (de ahí el valor imperativo del infinitivo), la cual aparece como antídoto contra la acción de pensar. Así, pues, el empleo de los infinitivos aparece en estrecha relación con el sentimiento de inercia anhelado por el personaje y entendido como falta de actividad mental. La ausencia de la marca de la persona viene a corroborar el efecto de exclusión de la conciencia. En otras palabras, el “yo” culpable e inquieto de Pedro no consigue expresarse, aunque esté latente, a través de una forma no personal del verbo. Los infinitivos desempeñan, pues, el papel de silenciar gramaticalmente la voz de la conciencia del protagonista, voz que al final llegará a expresarse en segunda persona.

Las primeras críticas que se ocupan del “tú” en la narrativa son bastante tardías con respecto a la aparición de este fenómeno en la práctica literaria. La obra que incita a los críticos a reflexionar en las complejidades de la segunda persona se publica en 1957. Se trata de *La Modification* de Michel Butor, una novela en la que domina el pronombre “vous”. Su autor explicó en varias ocasiones las razones que le habían empujado a escoger la segunda persona del plural:

Comme il s'agissait d'une prise de conscience, il ne fallait pas que le personnage dise Je. Il me fallait un monologue intérieur au-dessous du personnage lui-même, dans une forme intermédiaire entre la première personne et la troisième. Le vous me permet de décrire la situation du personnage et la façon dont le langage naît en lui¹⁰².

También Michel Butor se muestra consciente de este fenómeno: “Il est tout différent de voir une chaise, et de prononcer en soi-même le mot ‘chaise’, et la prononciation de ce mot n'implique pas du tout nécessairement l'apparition grammaticale d'une première personne; la vision, si j'ose dire, articulée, la vision reprise et informée par le moi, peut en rester au niveau ‘il y a une chaise’, avant d'atteindre le ‘je vois une chaise’” (*L'usage des pronoms personnels...*, pág. 941).

¹⁰⁰ La noción es de Dorrit Cohn, *Transparent Minds*.

¹⁰¹ Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*, pág. 209.

¹⁰² Michel Butor, declaración hecha a Paul Guth, “Le Figaro littéraire”, el 7 de diciembre de 1957, citada por Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman. Essai sur La Modification de Michel Butor*, Gallimard, París 1970, pág. 159. A este propósito véase también Michel Butor, *L'usage des pronoms personnels...*

Así pues, el “vous” de Michel Butor traduce un progreso de conciencia experimentado por Léon Delmont, el personaje principal de la novela, progreso que lo lleva a concebir la idea de escribir un libro¹⁰³. Sin embargo, como lo demuestra Françoise Van Rossum-Guyon, Michel Butor no fue el primero en descubrir las cualidades del “vous”¹⁰⁴. De hecho, Valéry Larbaud recurre en *Mon plus secret conseil*, una novela redactada entre 1922–1923, a la segunda persona del plural con el mismo efecto que el logrado por el representante del nouveau roman.

En lo concerniente a la segunda persona en la crítica española, resulta de obligada referencia el artículo ya citado de Francisco Ynduráin en el que su autor analiza varias novelas que recurren al “tú” (entre ellas *La Modification* y *La muerte de Artemio Cruz*) a fin de descifrar los fenómenos que se esconden bajo su uso. Aparte de señalar la experiencia de Butor, el artículo insiste en el desdoblamiento de la conciencia que la segunda persona pretende expresar. Ynduráin se propone detectar la identidad de este otro “yo”, es decir, trata de describir los estratos de la conciencia que el “tú” encubre.

Otro estudio que se ocupa de los significados de la segunda persona en la novela es el de Luis Beltrán Almería¹⁰⁵. En su análisis el autor traza el curso histórico del procedimiento al que propone el apelativo de “monólogo autorreflexivo”, insistiendo, al tiempo, en la relativa frecuencia de este fenómeno narrativo. Beltrán Almería se remonta al *Quijote* para indicar las raíces de la segunda persona en la novela española, lo cual lo lleva a concluir que “el discurso interior ha sido antes dialogal que monologal”¹⁰⁶.

¹⁰³ Francisco Ynduráin en su artículo *La novela desde la segunda persona. Análisis estructural* (en *Clásicos Modernos* de varios autores, Gredos, Madrid 1969, pág. 215–239) señala “la distancia entre la intención del autor y su logro” (pág. 220). Según el crítico español, el “vous” no se amolda a los propósitos del escritor francés por no saber éste traducir con un lenguaje adecuado la distancia entre estados preconscientes y toma de conciencia. En nuestra opinión, el procedimiento de *La Modification* ha de entenderse en cuanto recurso que simboliza, a través de su carácter dialogal (el cual supone otro interlocutor), la toma de conciencia del personaje.

¹⁰⁴ Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman...*, pág. 161. A este propósito, véase también el artículo de Zbigniew Naliwajek, titulado *Valéry Larbaud entre Edouard Dujardin et Michel Butor* (en *Les oubliés de la modernité*, “Actes du Colloque de Paris”, 9–10 de junio de 1994, pág. 145–157) en el que su autor indica un parentesco artístico evidente entre los dos autores. Acerca de la modernidad de Valéry Larbaud consúltase asimismo Frida Weissmann, *Du monologue intérieur à la sous conversation. Dujardin et Valéry Larbaud*, Nizet, París 1978.

¹⁰⁵ Luis Beltrán Almería, *Las palabras transparentes...*

¹⁰⁶ *Ibidem*, pág. 130. El crítico analiza el siguiente pasaje de la obra de Cervantes: “[...] don Quijote se quedó a caballo, [...], donde lo dejaremos, yéndonos con Sancho Panza que no menos confuso y pensativo se apartó de su señor [...] y sentándose al pie de un árbol comenzó a hablar consigo mismo y a decirse: Sepamos agora, Sancho hermano adónde va

En su estudio dedicado a la primera persona en el género novelesco, Jean Rousset llega a la misma conclusión y ello, pese a que el propósito del crítico francés desborde la problemática relacionada con el monólogo interior¹⁰⁷. En efecto, su análisis de la novela francesa del siglo XVIII revela cómo el carácter dialogal propio de la llamada epistolar se encamina hacia la introspección para sumirse en el silencio y tomar una forma puramente monologal en *Las cartas portuguesas*.

Lejos de pretender trazar un panorama completo del uso de la segunda persona en la narrativa española, nos limitaremos a indicar algunos fragmentos en los que el “tú” cobra significados específicos. La producción novelesca del siglo XIX ofrece ejemplos de alto interés para nuestros propósitos. Véase este fragmento de *La desheredada*:

Isidorita Rufete, ¿conoces tú el equilibrio de sentimientos, el ritmo suave de un vivir templado, deslizándose entre las realidades comunes de la vida, las ocupaciones y los intereses? ¿Conoces este ritmo, que es como el pulso del hombre sano?¹⁰⁸

Así empieza el capítulo segundo, titulado *Liquidación*, de la segunda parte de la obra. El “tú” domina hasta el final de la secuencia, un final sumamente significativo: “Voz de la conciencia de Isidora o interrogatorio oficioso del autor, lo escrito vale¹⁰⁹. De este modo, Pérez Galdós sugiere una doble interpretación de su texto según se achaque a la instancia autorial o a la del personaje. En una novela de corte naturalista vemos, pues, cuajar la conciencia de un procedimiento que se suele considerar como extremadamente moderno¹¹⁰.

Aparte de los valores indicados en nuestro primer capítulo, *Niebla* de Miguel de Unamuno proporciona otro significado del “tú”, revelador de un proceso que la narrativa del siglo XX incorporará en el repertorio de sus recursos de predilección. De hecho, en la siguiente cita nos encontramos ante una alteridad interiorizada:

vuesa merced. ¿Va a buscar algún jumento que se le haya perdido? – No por cierto. – Pues, ¿Qué vas a buscar? [...]” (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, t. II, Castalia, Madrid 1978, pág. 105). Beltrán Almería repara en la forma dialogada de la primera parte del monólogo así como en las expresiones que lo introducen, rasgos que le confieren a este fragmento un carácter muy moderno.

¹⁰⁷ Jean Rousset, *Narcisse romancier...*

¹⁰⁸ Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, pág. 267.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pág. 269.

¹¹⁰ Cfr. Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, Gredos, Madrid 1966, y en especial, el apartado dedicado al monólogo interior (pp. 264–272). Gullón ve en el uso que Galdós hace del monólogo interior un claro precedente de Joyce.

¡Ay, Orfeo! – decía ya en su casa Augusto, dándole la leche a aquél – ¡Ay, Orfeo! Di el gran paso, el paso decisivo: entré en su hogar, entré en su santuario. ¿Sabes lo que es dar un paso decisivo? [...]»¹¹¹.

De este modo, Augusto está hablando mentalmente con su perro. Señalemos que el “tú” aquí no tiene valor autorreflexivo ya que designa a un ser ajeno y, por tanto, no se ha de interpretar en cuanto revelador de la crisis de la concepción unitaria del “yo” (como lo es el “tú” autorreflexivo). De hecho, este uso de la segunda persona delata una ruptura entre el “yo” y el mundo exterior, ya que en realidad estamos ante un discurso que de exterior ha pasado a interior, perdiendo su valor comunicativo. El conflicto resultante de esta transformación puede cobrar dimensiones determinantes para la organización de un mundo novelesco, como ocurre en *Algo pasa en la calle* de Elena Quiroga¹¹².

Pasemos al análisis de la segunda persona autorreflexiva. El pasaje que citamos ahora puede ser considerado como representativo de la escisión de la personalidad que el “tú” viene a simbolizar:

Uno se ve en el espejo y se tutea incluso con confianza, el espejo no tiene marco, ni comienza ni acaba, o sí, si tiene un marco primoroso dorado con paciencia y panes de oro pero la luna no es de buena calidad y la imagen que devuelve enseña las facciones amargas y desencajadas, pálidas y como de haber dormido mal, a lo mejor lo que sucede es que devuelve la atónita faz de un muerto todavía enmascarada con la careta del miedo a la muerte, es probable que tú estés muerto y no lo sepas, los muertos también ignoran que lo están, ignoran absolutamente todo¹¹³.

El interés de estas primeras líneas de *San Camilo 1936* descansa en una “mise en abîme” del proceso de autorreflexión al que el personaje se ve sometido. En efecto, cierta desconfianza del protagonista hacia sí mismo (o sea, hacia el “tú”) emana de su examen minucioso del espejo en que se escruta. Hasta el tuteo le parece sospechoso. En un mundo de inestabilidad y de transición, su identidad se encuentra en peligro. La autorreflexión reflejada ilustra las grietas de un “yo” que intenta rescatarse rechazando el destino nacional común. Así, esta búsqueda está condenada al fracaso ya que en su raíz se encuentra un instinto de autodestrucción. Ello explica la desconfianza hacia un “yo” desdoblado. Las últimas líneas de la novela demuestran la inutilidad de la tentativa del protagonista, convirtiéndolo definitivamente en un antihéroe:

¹¹¹ Miguel de Unamuno, *Niebla*, Cátedra, Madrid 1990, pág. 140.

¹¹² Santos Sanz Villanueva emplea la noción de “deserción” para calificar la actitud del personaje en el monólogo interior: “El héroe huye de la acción y se refugia en un mundo reducido que no por ello le es menos hostil” (*De la innovación...*, pág. 257). Aunque nos parece demasiado general para referirse a todos los monólogos interiores, su opinión se amolda perfectamente al aspecto señalado de esta técnica narrativa.

¹¹³ Camilo José Cela, *San Camilo 1936*, Alfaguara, Madrid 1995, pág. 13.

[...] tú estás metido en un hondo pozo de oscuridad, quién sabe si estás ciego y lo ignoras, sería preferible estar ciego y saberlo, por lo menos creerías en algo, los cinco puntos cardinales, los nueve signos del zodiaco, las cinco estaciones del año, las dos obras de misericordia, los tres derechos del hombre, las tres virtudes teologales, sobre todo las maltrechas virtudes teologales¹¹⁴.

A este caos vecino del vacío que llena el espacio interior designado con la segunda persona en *San Camilo 1936* hay que oponerle el "tú" de *La muerte de Artemio Cruz*, el cual, concomitante con la temporalidad reconstruida mediante el futuro, llega a establecer un contacto con su memoria profunda y, en última instancia, significa una libertad interior reconquistada.

Para cerrar nuestro apartado dedicado a la segunda persona en el monólogo interior, reproducimos a continuación un fragmento de *Tiempo de silencio* en el que la voz interior se desdobra en una voz de la conciencia:

Tú no la mataste. Estaba muerta. Yo la maté. ¿Por qué? ¿Por qué? Tú no la mataste. Estaba muerta. Yo no la maté. Ya estaba muerta. Yo no fui¹¹⁵.

La yuxtaposición del "tú" y del "yo" que se contradicen pone de manifiesto el tormento interior del personaje al tiempo que subraya el carácter autoinculpatorio de su monólogo. En el seno de la misma interioridad el discurso se traslada de "tú" a "ella" y de "ella" a "yo" de modo que se podría hablar de la heterodiscursividad dentro de un sujeto cognitivo dislocado. Así, tanto los usos de la segunda persona en el monólogo interior como las teorías que se dedican a analizarlos van en contra del concepto de unidad de la conciencia¹¹⁶, el cual determina las primeras teorías de este recurso.

Junto a la plurifuncionalidad de la segunda persona que hemos ido destacando, es de señalar un uso de menor frecuencia pero de cierta relevancia ya que en el texto donde lo hemos detectado, lejos de ser accidental, aparece dotado de un significado específico:

No señor, él no puede ponerse malo, no le van a dar una baja por enfermedad ni tiene un sindicato que lo defienda, se puede estar muriendo por dentro y da lo mismo, nadie nota y a nadie le importa una mierda. Eso es también lo increíble, lo fantástico, que nadie sabe nada, nadie puede ver detrás de la cara ni de los ojos, uno sale a la calle con las piernas temblando todavía con el pelotazo crudo del ron y nadie se da cuenta¹¹⁷.

¹¹⁴ *Ibidem*, pág. 322.

¹¹⁵ Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*, pp. 214-215.

¹¹⁶ Cfr. Danièle Sallenave, *A propos du monologue intérieur: la lecture d'une théorie*, "Littérature", febrero de 1972, n° 5. La autora del artículo señala que las teorías del monólogo interior defienden el concepto de la unidad de la conciencia, es decir, pasan por alto la concepción de Freud y reanudan con la de Henri Bergson y William James. Sallenave advierte asimismo que en este aspecto la práctica literaria se adelanta a la crítica.

¹¹⁷ Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, pp. 207-208.

Es un monólogo interior en tercera persona: estamos instalados en la mente del personaje, reconocemos sus argumentos y sus expresiones. Sin embargo, el autor escogió la tercera persona para designar la voz que habla¹¹⁸, dando relieve al contenido de este monólogo. De hecho, el anonimato en el que el protagonista está sumido y que determina sus crímenes así como su alienación se encuentran realizados por el pronombre que, por definición, evoca lo ajeno, lo distante y lo solitario. Así, vemos al personaje tomar conciencia de su enajenación, la cual llega a su cumbre con el uso de “uno” al final del fragmento citado.

Hemos visto, pues, como el carácter contradictorio y complejo del “yo” da lugar a un sistema lingüístico diversificado. Subrayemos que no se trata de reproducir ciertos estados de conciencia (en muchas ocasiones patológicos, como en el último fragmento de *Plenilunio*) sino de significarlos explorando las potencialidades ofrecidas por la lengua.

El estilo en el monólogo interior

Como señalamos en nuestra introducción, para muchos críticos el problema del estilo se deja resumir mediante la distinción entre la corriente de conciencia (llamada también flujo de conciencia o stream of consciousness¹¹⁹) y el monólogo interior. Dadas las divergencias acerca de esta diferenciación, nos permitimos recordar algunas definiciones de la corriente de conciencia y, una vez solucionada la cuestión terminológica, añadir alguna luz sobre el estilo en el monólogo interior, apoyándonos en textos literarios.

Para María del Carmen Bobes Naves la corriente de conciencia denota “un proceso mental” mientras que al hablar del monólogo interior se refiere a “las técnicas que la novela ha utilizado para dar forma literaria al discurso interior”¹²⁰. Esta distinción recoge la opinión de Robert Humphray, para quien el stream se refiere a una realidad psicológica¹²¹, al tiempo que reanuda con la teoría de William James a quien debemos la introducción

¹¹⁸ Con ello no queremos decir que la tercera persona delata la presencia del autor, lo cual iría en contra de nuestra definición del recurso analizado. Al hablar de “elección” nos referimos al autor implícito. De hecho, en el fragmento comentado la ilusión de oír la voz del personaje permanece intacta.

¹¹⁹ De hecho, algunos críticos se valen del término inglés, cfr. por ejemplo Silvia Burunat (*El monólogo interior...*).

¹²⁰ María del Carmen Bobes Naves, *Teoría general...*, pág. 258.

¹²¹ Robert Humphray, *Stream of Consciousness...*

del término en la psicología¹²². Silvia Burunat considera que el stream of consciousness abarca todas las novelas que tienden a representar la conciencia como, por ejemplo, el soliloquio, el análisis interno y el propio monólogo interior¹²³. La corriente nos aparece en este caso como un género y el monólogo interior como una técnica. Burunat propone una delimitación entre novela “narrativa” donde “el pensamiento aparece como dirigido y novela de “stream” en la que el pensamiento “cae dentro del sueño y la fantasía”¹²⁴. Esta última representa una conciencia concebida de cierta manera, según los preceptos de Bergson y Freud: la duración, la memoria involuntaria y la asociación de ideas y, por lo tanto, la crítica considera el género de stream como una particularidad del siglo XX. Otra aprehensión de la corriente de conciencia consiste en ver en este concepto la ordenación al azar de pensamientos e impresiones. En este sentido, el procedimiento en cuestión estriba en la asociación libre y ofrece un discurso de la conciencia abierta a cualquier estímulo inesperado, repentino e impresionante, lo cual constituye el rasgo distintivo entre este tipo de texto y el monólogo interior, regido por la asociación controlada. Tal es el punto de vista de Seymour Chatman¹²⁵ y de muchos de los críticos españoles¹²⁶ pese a que no siempre se valgan de los términos antes indicados. En efecto, dentro del monólogo interior se suelen distinguir según el criterio estilístico dos subgéneros: uno articulado (ordenado), propio de la novela del siglo XIX y otro, caótico, a través del cual se expresa el inconsciente¹²⁷. Conforme con estas teorías, este último se referiría a la novela postjoyciana.

Tal distinción nos parece demasiado general para caracterizar el monólogo interior, sobre todo en lo tocante a su aspecto histórico¹²⁸. De hecho, algunos autores decimonónicos se muestran muy lúcidos en cuanto a la

¹²² Cfr. *The Principales of Psychology*, New York 1890: “La conciencia no se nos manifiesta cortada en trozos. [...] Un río o una corriente son las metáforas por las que se la describe con más naturalidad. Hablando de ella vamos a nombrarla corriente de pensamiento (stream of thought), de conciencia (of consciousness), o vida subjetiva” (pág. 239); citado por Feliciano Delgado en *El lenguaje de la novela*, Publicaciones de Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba 1988, pág. 46.

¹²³ Silvia Burunat, *El monólogo interior...*

¹²⁴ *Ibidem*, pág. 17. Belinda Cannone comparte esta actitud (*Qu'est-ce que le monologue intérieur*, “Quai Voltaire” 1994, n° 4, pp. 5-29).

¹²⁵ Seymour Chatman, *Historia y discurso...*

¹²⁶ Cfr. Tomás Yerro Villanueva, *Aspectos técnicos...*

¹²⁷ Cfr. Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*.

¹²⁸ Nuestro planteamiento concuerda con el de Gabrielle Moix (*Valery Larbaud et l'évolution...*) quien se muestra escéptica ante la afirmación de Marie-Jeanne Durrý según la cual “le monologue intérieur moderne commence où le classique se tait” (*Le monologue intérieur dans la Princesse de Clèves*, [en:] *Littérature narrative d'imagination*, PUF, Paris 1959, pág. 94). Al comentar la obra narrativa de Larbaud, G. Moix advierte que el monólogo interior “moderno” no rompe necesariamente con el “clásico” (pág. 46).

existencia de distintos niveles de conciencia y, por tanto, al problema de la adecuación del lenguaje a ciertos estados mentales. Leopoldo Alas Clarín, por ejemplo, al calificar los pensamientos de uno de sus personajes, emplea la expresión “ruido psicológico”¹²⁹. Este término denota un contenido interior anterior a la verbalización y a la toma de conciencia. En el fragmento que citamos a continuación su autor renuncia a dirigir el pensamiento de Bonis y recurre a la sintaxis quebrada y a las reiteraciones, lo cual le confiere a la técnica analizada un carácter caótico:

¡Y tiene razón! ¡Yo empecé, y aún debo, aún debo ... lo robado. Y todo lo demás que vino después, la empresa teatral ..., la fábrica ..., los banquetes, las jiras, los saraos ..., los préstamos a esos hambrientos y chupones ..., por culpa mía, por mi pasión ..., que ya se extinguía, por miedo a echar cuentas, por miedo de que se descubriese el adulterio, así se llama ... yo lo toleré ... lo procuré todo ... Todo es culpa mía, y lo peor es que lo dice el tío: Empezó él¹³⁰.

Así, este monólogo interior tiende a representar la corriente de conciencia del personaje, si a ésta se le da su sentido originario, que es, según nuestro parecer, el más adecuado por resultar las demás acepciones demasiado confusas y arbitrarias. En cambio, si creemos operante mantener la distinción entre monólogo interior ordenado y caótico, es para subrayar que sus características estilísticas quedan en estrecha relación con el tiempo y la persona del texto, ofreciendo estos criterios una mayor diversidad de formas que en el caso del estilo indirecto libre o de la psiconarración. Por ejemplo la heterodiscursividad, fenómeno que indudablemente participa del estilo del texto, aparece condicionada por el sistema pronominal que rige el discurso. En cambio, cuando al afán de representar ciertos estados de conciencia no, corresponde el empleo de un medio artístico apropiado le nos encontramos confrontados a abusos estilísticos, como en el siguiente fragmento de *La Noria*, en el que su autor pretende reproducir el monólogo interior de un borracho:

— Noo eraaa, noooo... y mii aaamigooo Ruubinaatt me quieereee muucho. Pe... peeroooo no eraaa él, nooo. ¿Dónde se meee... teraá miii amigooo Rrrrubinaaatt? [...] ¹³¹.

En conclusión, el monólogo interior ofrece a los autores una multitud de posibilidades de explorar la lengua que quizá puede ser comparada con la libertad expresiva e innovadora de la poesía. Paradójicamente, y a la diferencia de ésta, el recurso narrativo que hemos ido describiendo llega a camuflar gramaticalmente la voz de la conciencia que lleva a cabo la

¹²⁹ Leopoldo Alas Clarín, *Su único hijo*, pág. 341.

¹³⁰ *Ibidem*, pág. 426.

¹³¹ Luis Romero, *La Noria*, Destino, Barcelona 1977, pág. 224.

tarea de significar artísticamente los estados mentales del personaje. Ello justifica, aunque en parte, la insistencia con la que la crítica aborda el aspecto mimético de este procedimiento.

5. El soliloquio¹³²

El soliloquio es un recurso propio del teatro y significa un discurso pronunciado a solas por un personaje que se dirige a sí mismo, de tal modo que el espectador intuye que las palabras pronunciadas van dirigidas a él, es decir, su grado de implicación en la obra aumenta. La novela, en su impresionante poder de absorber los recursos propios de otros géneros, va hacer suyo este procedimiento que permite al lector conocer los pensamientos del protagonista. De hecho, salvo algunas excepciones¹³³, hasta el siglo XIX los pensamientos de los personajes aparecen exteriorizados¹³⁴. Así, el soliloquio ha de ser considerado como una etapa en el proceso del surgimiento del monólogo interior, aunque pueden aparecer las dos formas en una misma novela. No lo incluimos en la categoría del discurso interior por ofrecer una justificación epistemológica: primero, porque el personaje formula su experiencia interior y, segundo, porque las reflexiones emitidas son potencialmente asequibles a cualquier ser humano. Por otro lado, cabe recordar que nuestro planteamiento coincide a grandes rasgos con el de Valéry Larbaud, quien fue el primero en establecer la oposición entre lo que él llamaba “monólogo dramático” y el monólogo interior, evocando la situación de enunciación como criterio de diferenciación¹³⁵.

El soliloquio en la novela no ha desarrollado una variedad de formas comparable con la del discurso interior. En cambio, como lo demuestra Joseph Danan, el teatro intenta apropiarse de la forma del monólogo interior moderno, adaptándola a las exigencias de la representación escénica¹³⁶. En efecto, a finales del siglo XIX en Francia alrededor del movimiento simbolista proliferan obras de teatro que tienden a acercarse al monólogo interior. El mismo Dujardin es autor de una trilogía titulada *Antonia* (1899)

¹³² Este tipo de discurso corresponde a lo que Stefania Skwarczyńska designa con el término “monolog właściwy” (*Monolog właściwy*, [en:] *Wstęp do nauki...*, pp. 376–379).

¹³³ Cfr. nuestra advertencia sobre *Don Quijote*.

¹³⁴ Cfr. Georges Gougenheim, *Du discours solitaire au monologue intérieur*, “Le Français moderne” 1947, no 15, pp. 242–248.

¹³⁵ Larbaud hace esta distinción en una carta de 1930 (cfr. Gabrielle Moix, *Valéry Larbaud et l'évolution...*, pág. 39).

¹³⁶ Joseph Danan, *Le théâtre de la pensée*, Médiannes, Rouen 1995.

en la que la estética del procedimiento narrativo que el autor francés definirá años más tarde es subyacente. Los dramaturgos innovadores se encuentran enfrentados al problema de la verbalización que, por general, solucionan mediante dos recursos: creando personajes simbólicos que representan la voz de la conciencia (por ejemplo en *Axël* de Villiers de l'Isle d'Adam) o recurriendo al silencio (como en *L'Echéance* de Jean Jullien).

En el presente estudio nos limitamos a citar un ejemplo de soliloquio, insistiendo en la fórmula introductoria de este fragmento de *Nazarín*:

[...] y allí se quedó solo el buen Nazarín, con la cabeza como el que ha estado mucho tiempo oyendo cañotazos, dudando si dormía o velaba [...].

"¡Jesús, Jesús! – exclamaba el bendito clérigo – ¿Qué hombre es éste? Tarabilla igual no he visto nunca. ¡Pero si no me deja responderle ni explicarle! [...]"¹³⁷.

De hecho, la fórmula introductoria es el único indicio que permite establecer la identidad del soliloquio con respecto al monólogo interior. Las novelas ofrecen a menudo casos confusos. *Cinco horas con Mario* es un ejemplo significativo de esta ambigüedad que intentaremos esclarecer en nuestro tercer capítulo.

¹³⁷ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, pág. 115.

CAPÍTULO III

HACIA UNA VISIÓN DEL MUNDO ANÁLISIS DE TEXTOS

En este capítulo nos proponemos acceder al sentido del monólogo interior en tres novelas que recurren a este procedimiento: *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín, *Algo pasa en la calle* de Elena Quiroga y *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes. A través del análisis de estas obras queremos demostrar que el monólogo interior proporciona un instrumento operante en el estudio del texto narrativo en el que aparece. Además de estas tres obras, nos ocuparemos posteriormente de *Retahílas* de Carmen Martín Gaité, novela cuya poética se cristaliza en oposición a la técnica que nos interesa. Nuestro análisis de la visión del mundo subyacente en este texto pone de realce un conjunto de problemas que surgen ante un novelista que debe escoger entre el discurso exterior y el interior. Con *Retahílas* pretendemos destacar la fase antitética de la evolución de la conciencia artística relacionada con el monólogo interior en la prosa española. Según nuestro parecer, la etapa de superación de la estética propia del procedimiento en cuestión resulta de suma importancia para demostrar la vigencia de la problemática cristalizada en torno al monólogo interior en la narrativa española.

Nuestro análisis de un fragmento de *La Regenta* tiene el objetivo de descifrar el significado de un monólogo interior realista para cotejarlo con las visiones del mundo detectadas en los textos posteriores y, especialmente, en *Cinco horas con Mario*, dado que en las dos novelas hemos identificado el mismo fenómeno – el de polifonía. Cabe precisar, asimismo, el criterio que nos ha empujado a elegir de la producción narrativa del siglo XX concretamente las novelas antes mencionadas. Se trata de una similitud puramente temática que une los textos en cuestión. En efecto, la acción en todas ellas gira en torno a la muerte, la cual provoca en los personajes una actividad mental intensa, confiriendo a sus discursos una marca expresionista inequívoca. A pesar de ello, estamos lejos de ver en este rasgo una cualidad inherente al monólogo interior. En el presente capítulo es,

pues, el texto literario el que constituye nuestro principal punto de referencia. Sin embargo, no perdemos de vista la problemática general atañente al monólogo interior, sobre todo en lo referente a los condicionamientos estéticos de esta técnica narrativa. De este modo, buscamos completar, aunque de manera fragmentaria, el panorama estético trazado en nuestro primer capítulo.

Por otro lado, esta parte del presente estudio responde a nuestro profundo convencimiento de que los esfuerzos de un crítico deben converger hacia el análisis del texto literario. Así, nuestros capítulos precedentes nos permiten proceder con mayor discernimiento a la hora de afrontar las obras que hemos decidido comentar. De hecho, el análisis de los orígenes y de las modalidades del monólogo interior nos ayudan a establecer paralelos estéticos con formas narrativas tanto anteriores (sugiriendo, de este modo, una posible génesis de los fragmentos comentados) como coetáneas o posteriores a los textos analizados. En pocas ocasiones, nos vemos obligados a analizar tendencias y fenómenos ya detectados en los dos primeros capítulos a fin de relacionarlos con la totalidad de la novela en la que aparecen identificados y, ante todo, para determinar en qué medida contribuyen a formar su significado.

1. La Regenta de Leopoldo Alas Clarín. Un monólogo interior polifónico

Al proceder al análisis de un fragmento de *La Regenta* donde se combinan el estilo indirecto libre y el monólogo interior¹ nos proponemos acceder a la visión del mundo resultante de tal procedimiento. Ello supone que en ocasiones iremos más allá del pasaje citado a fin de colocar sus significados en una perspectiva más amplia.

La Regenta ofrece cierta variedad de discurso interior. Veamos el siguiente pasaje:

“¡Qué feliz sería aquel Magistral, anegado en luz de alegría virtuosa, llena el alma de pájaros que le cantaban como coros de ángeles dentro del corazón! Así él tenía aquella sonrisa, y se paseaba con tanto garbo por el Espolón en medio de perezosos del alma, de espíritus pequeños y ... vetustenses. ¡Y qué color de salud!

“Vetusta, Vetusta encerraba aquel tesoro! ¿Cómo no sería Obispo el Magistral? ¡Quién sabe! ¿Por qué era ella, aunque digna de otro mundo, nada más que una señora ex-regenta de

¹ Acerca de las ideas de Clarín relativas al discurso interior, véase nuestro segundo capítulo y, en especial, el apartado dedicado al estilo indirecto libre.

Vetusta? El lugar de la escena era lo de menos; la variedad, la hermosura estaba en las almas. Ese pajarillo no tiene alma y vuela con alas de pluma, yo tengo espíritu y volaré con las alas invisibles del corazón, cruzando el ambiente puro, radiante de la virtud”².

Recordemos que Ana está reflexionando en torno a la confesión tenida con el Magistral. Analicemos, primero, las modalidades del discurso interior presentes en este fragmento. Ambos párrafos van entrecomillados como todos los que en *La Regenta* relatan un contenido de conciencia. Se trata, pues, de una cita que hace el narrador. Sin embargo, la presencia de éste no se desvanece dentro de la cita sino que permanece patente a través de la persona y del tiempo gramatical. Si la frase “por qué era ella [...]” fuera una cita directa del pensamiento de Ana tendríamos algo como: “Por qué soy yo, aunque digna de otro mundo, nada más que una señora ex-regenta de Vetusta”. En el texto, esta frase y la siguiente están escritas en estilo indirecto libre. Éste es también el caso del primer párrafo, donde la existencia del narrador distanciado respecto a la conciencia de Ana se manifiesta además a través de dos demostrativos “aquel”. En cambio, al final del pasaje el narrador desaparece de la sintaxis del enunciado y estamos ante un caso del monólogo interior citado: la persona del discurso es el “yo” y el tiempo el presente. Se puede observar, pues, cierta fluctuación dentro del discurso interior patente a través de distintos grados de presencia del narrador y del personaje.

Conviene destacar también otro tipo de presencia lingüística en el discurso de Ana, una presencia confusa que no podemos más que adivinar ya que sintácticamente no se manifiesta. Recordemos que los pensamientos de Ana que comentamos se le ocurren después de la confesión y que este acontecimiento no se representa directamente en la novela. “La hermosura estaba en las almas”, “perezosos del alma”, “espíritus pequeños”, “el ambiente puro, radiante de la virtud” son expresiones en las que percibimos un eco de las del confesor, tal como las recuerda Ana: “La voz del confesionario temblaba al decir: ‘Hija mía, esa historia de sus tristezas, de sus ensueños de sus aprensiones merece que yo medite mucho. Su alma es noble, y sólo porque no puedo en este sitio tributar elogios al penitente, me abstengo de señalar dónde está el oro y dónde el lodo [...] y de hacerle ver que hay más oro de lo que parece’”³ y un poco más adelante leemos: “Pues el Magistral en seguida le había dicho que era un temperamento especial [...]”⁴. Así el Provisor convence a Ana de su superioridad espiritual. Recordemos también estas frases: ¡“Y qué era elevación! ¿Qué era la virtud? ¿Qué era la santidad? Aquello había sido lo mejor. La virtud era la belleza

² Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, Cátedra, Madrid 1995, pág. 428.

³ *Ibidem*, pág. 422.

⁴ *Ibidem*, pág. 424.

del alma [...]”⁵. Es preciso apuntar que las palabras del Magistral nos llegan primero citadas directamente por Ana mediante la técnica del estilo directo, todo aquello en el marco del discurso interior. El estilo indirecto libre de la última cita marca una participación más intensa de parte de Ana en el discurso pronunciado por el confesor; reconocemos, empero, que las palabras “elevación”, “virtud”, “santidad” pertenecen al lenguaje ajeno. Con ello no queremos decir que el Provisor revele a la Regenta la religiosidad. Recordamos que en su adolescencia la protagonista tuvo una experiencia mística provocada por algunas lecturas. Desde entonces, sin embargo, su fe fue perdiendo intensidad aunque acude con cierta asiduidad a la iglesia. El confesor no hace más que actualizar y dar un rumbo más preciso al sentimiento religioso de la protagonista, lo cual no resta nada de importancia a su presencia lingüística en las reflexiones de Ana.

Volvamos a nuestra cita inicial y, sobre todo, destaquemos el significado del monólogo interior en ella. Mediante este recurso se nos comunica la apropiación del discurso ajeno y el impacto que le causa a la Regenta la persona de su confesor. El discurso interior de Ana prefigura la influencia que el Magistral ejercerá sobre ella durante toda la novela. La protagonista aparece como un personaje desprovisto de carácter, propenso a recibir cualquier influencia: “Aquel vacío de su su corazón iba a llenarse” leemos en otra parte de la novela. La frase escrita en monólogo interior constituye la cumbre de un proceso iniciado con la confesión, cuyo progreso paulatino está reflejado mediante otros tipos de discurso interior y que consiste en recibir la influencia del Magistral.

Estamos de acuerdo con las conclusiones de María del Carmen Bobes Naves en las que hace constar la semiotización del discurso interior en *La Regenta*⁶. En efecto, se ha podido comprobar que el sentido del monólogo interior participa del sentido general de la novela que estriba en que Ana Ozores “es incapaz de decidir por sí misma (aunque tiene libertad) porque carece de las condiciones subjetivas para asumir la responsabilidad que, sin embargo, cae sobre ella”⁷.

El monólogo interior en *La Regenta* se suma, pues, a los demás recursos técnicos que apuntan al mismo significado. En última instancia se diría que el discurso interior en esta novela permite vislumbrar una conciencia creadora confiada en que la persona humana tiene su explicación, aunque sea inquietante, como lo es la indeterminación del personaje de Ana Ozores. En esta obra el monólogo interior significa el ejercicio de la libertad por parte del personaje: mediante la apropiación de un discurso

⁵ *Ibidem*, pág. 424.

⁶ María del Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela, semiología de La Regenta*, Gredos, Madrid 1985, pág. 274.

⁷ *Ibidem*, pág. 276.

ajeno Ana llega a construirse cierta identidad de índole dinámica, la cual le permite desenvolverse dentro del mundo novelesco. Aquí cabe recordar las ideas de Clarín sobre la novela y el naturalismo. Para él, el naturalismo abría a la novela la posibilidad de transformar la sociedad, de crear una conciencia colectiva de la realidad. Ello traduce una profunda fe en la perfectibilidad del mundo. Y con ello creemos haber demostrado que el uso del discurso interior en *La Regenta* traduce esta visión del mundo.

2. Algo pasa en la calle de Elena Quiroga.

Monólogo interior – técnica alternativa al diálogo

Elena Quiroga es una representante de la novela española de posguerra poco atendida por la crítica. Esta escritora, nacida en Santander en 1921, tras un período realista y naturalista, cambió de rumbo literario a partir de 1954⁸, año de publicación de *Algo pasa en la calle* y, sin lugar a dudas, contribuyó a incorporar nuevas formas de novelar en la narrativa española⁹. Es también de subrayar el enfoque predominante en la crítica relativa a esta autora que consiste en destacar en su escritura, al lado de la de Carmen Laforet, Ana María Matute y Carmen Martín Gaité, una impronta de la sensibilidad femenina reprimida por el régimen franquista. Éste no favorecía la expresión libre del individuo y, en especial, de la mujer, a la que asignaba papeles tradicionales¹⁰. En cualquier caso, es posible advertir en las novelas de Elena Quiroga un ambiente intimista que propicia la

⁸ Cfr. Antonio Vilanova, *Elena Quiroga: del costumbrismo naturalista al intimismo psicológico*, [en:] *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Lumen, Barcelona 1995, pp. 269–272.

⁹ Los datos más recientes que poseemos sobre esta escritora se refieren a su elección como numeraria de la Academia de la Lengua en enero de 1983 y a la noticia de que trabajaba desde hace tiempo en una novela *Grandes soledades*. Estas informaciones las debemos a José María Martínez Cachero y a su estudio sobre la novela *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*, Castalia, Madrid 1997, (edición revisada y ampliada).

¹⁰ Véase en especial la tesis inedita de María del Carmen Riddell (*La escritura femenina en la posguerra española*, The Ohio State University, 1988), en la que la autora intenta establecer criterios distintivos del texto literario concebido por una mujer durante la posguerra española. La característica esencial de este tipo de escritura resulta ser, según la autora de la tesis, el discurso a doble voz, a través del cual la mujer, socialmente condenada al silencio, al irrumpir en el terreno de la literatura, se adueña de las formas literarias que son ajenas a su sensibilidad (ya que han sido creadas para la expresión del hombre), con el objeto de manifestar su feminidad. Aunque no estamos conformes con el planteamiento de este estudio, nos parece digno de mencionar en cuanto representativo de la tendencia general en la crítica de la que hemos hablado.

expresión de subjetividades encerradas y hasta oprimidas (pensemos en Tadea de *Escribo tu nombre* o en Moisés de *La careta*), lo que, a su vez, favorece la utilización de los recursos narrativos que dan acceso a la vida interior. De hecho, nuestra escritora con frecuencia utiliza varias técnicas que le permiten penetrar en la interioridad de sus personajes; recurre a la psiconarración, al estilo indirecto libre y al monólogo interior. El carácter marcadamente psicológico de su obra contrasta, de manera evidente, con la novela de protesta social y de inspiración objetalista que pretende denunciar ante todo las injusticias y desigualdades patentes a través de la vida colectiva¹¹. Recordemos que este tipo de narrativa predomina en el panorama literario de los años cincuenta en España.

En este análisis nos vamos a limitar a la novela que inicia la etapa innovadora en la trayectoria de la escritora santanderina, centrándonos, por otro lado, en el monólogo interior. Ello no nos impedirá ir viendo otros tipos de discurso tanto interior como exterior de los personajes, dado que, según nuestro parecer, sólo a través de un análisis del conjunto de la obra (o sea, en nuestra perspectiva, de todos los tipos de presencia verbal, tanto del personaje como de las otras entidades inherentes a la novela) se puede acceder a la conciencia que creó el texto¹². De este modo, esperamos revelar el sentido de la novela analizada.

Para nuestros propósitos será necesario ver los siguientes pasajes que hemos escogido, considerándolos representativos de las tendencias manifiestas en la novela:

1. No miraría. No miraría. No miraría. Apretó las mandíbulas: "Soy su mujer legítima"¹³;
2. La voz del ceceo sería la de ella. Un pañuelo de hilo, un pañuelo de Ventura ... Doblado a la vainica. La V, en las iniciales, angulosa, rectísima. (pág. 26);
3. Ahora aquella mujer estaría en su cuarto, nerviosa, porque sabía que Esperanza estaba allí, si había tenido que velar, o con miedo, como la criada. Sí: debe de tener miedo el que así vive... Sintió un escalofrío. El que muere en pecado... [...] ¡Loca! ¡Loca mujer! (pág. 29);
4. Esperanza miraba ante sí, atravesándole con los ojos, capaz de destruir cuanto la separase de su hija. Froilán no pudo menos de admirarla. Repulsión, piedad y respeto ante aquella denodada lucha silenciosa. No le daría ninguna explicación; no se la debía, pero tampoco iba a decir nada a Agata. (pág. 119);

¹¹ Véase a este propósito el artículo de Antonio Vilanova sobre *Escribo tu nombre* publicado en 1965 en *Destino* y recogido en *Novela y sociedad...*, pp. 272-277. El autor advierte también "la inspiración casi exclusivamente femenina" (pág. 273) de esta trayectoria narrativa.

¹² Adoptamos la perspectiva enunciativa propugnada por Luis Beltrán Almería en *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Cátedra, Madrid 1992. Al pretendender acceder a "la posición vital" del autor de la novela a través del análisis de los enunciados ajenos en su relación con los del narrador, este crítico se opone al enfoque estructuralista al que reprocha, entre otras cosas, una concepción gramaticalista que aísla el discurso ajeno del contexto.

¹³ Elena Quiroga, *Algo pasa en la calle*, Destino, Barcelona 1954, pág. 25. En adelante citaremos de la misma edición, limitándonos a indicar el número de página al final de cada cita.

5. Aquél ha llegado ya. Aquél ...

(Pantalones de muchacho. Un cuerpo de muchacho abatido sobre una caja. Unos brazos largos y nerviosos – ella había sentido unos brazos así – enlazando otro cuerpo vestido de blanco. El hijo...

Un rostro ardiente y deshecho de muchacho. El hijo...). (pág. 120);

6. Salvajemente, ferozmente, el deseo: “Cuanto mejor. Muerto. ¿Por qué no me lo creo yo? No quiero saber nada. Se ha acabado. No quiero saber más nada de nada”. (pág. 170);

7. (Vuelve. ¡Vuelve! Dile algo a tu padre. Toca lo que le cubre. Besa la cruz pequeña del Rosario ... “Tiene los dedos como yo, con los nudillos marcados. Los tenía ennegrecidos, despellejados. ¿Le dolió?” Vuelve. ¡Vuelve! Qué importa lo que digan. Inclínate ... Aunque no te haya querido nunca, no te marches así. Te pasará. Se volverá contra ti. ¡Vuelve, Agata!). (pág. 176);

8. (Tus ojos me miraban tan detenidamente, tan hondamente, que una gran llamarada se me encendió – la hoguera alta, con llamas como lenguas, calientes, encendidas, incitantes. Yo saltaba por encima: un gran salto mortal sobre la pira – las piernas como teas, las lenguas ardían sin tocarme, mi falda era como una campana y me purificaba, me purificaba...). (pág. 187);

9. (¡No cortar los puentes!) Me miraste viéndome lo que parecía: una muchacha poco desarrollada y sonriente. (pág. 193);

10. (El esperó algún tiempo, transigió, calló, procurando que vuestras vidas no se rozasen. Pero no era posible mantener aquella ficción. Cuando suplicaste que no se divorciara por la niña, él te dijo: “¿Qué importan los papeles? ¿No lo estamos ya?” Y entonces tú deseaste rabiosamente el divorcio). (pág. 199);

11. Abrir las puertas del corredor a los extraños. Ver a uno con una libreta de notas en la mano apuntando. Abrir las ventanas cerradas y que aquellos pies indiferentes borren la última huella”. (pág. 213).

La primera tendencia que quisiéramos destacar, patente en los fragmentos 1 y 3, consiste en una convivencia del monólogo interior y del estilo indirecto libre, convivencia que, en modo alguno, molesta nuestra lectura del texto ya que, como vamos a intentar demostrar, resulta ser significativa. Observemos que los fragmentos con monólogo interior corresponden a momentos de fuerte tensión experimentada por el protagonista. Así, la voz del protagonista viene a liberarse de la del narrador, el cual, al transformar el discurso ajeno, atenúa de manera evidente la carga expresiva del discurso interior. De este modo, en los párrafos escritos en estilo indirecto libre, al fundirse la voz del narrador con la del personaje, se preserva la unidad del relato¹⁴, lo cual permite resaltar la ruptura que se produce cuando el narrador deja de dominar el discurso ajeno. De hecho, las frases escritas en monólogo interior del fragmento 1 y del 3 se asemejan a un grito vehemente cuya intensidad queda destacada gracias al contraste debido al valor atenuante del indirecto libre¹⁵.

¹⁴ Véase a este propósito el estudio de Oscar T a c c a, *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*, Kapelusz, Buenos Aires 1986.

¹⁵ Recuértese la fluctuación dentro del discurso interior en *La Regenta* donde el efecto estético de tal procedimiento ofrece similitudes con el señalado en la novela de Elena Quiroga.

Otro fenómeno, patente en las acotaciones 4, 5 y 6, merece nuestra atención. En estos pasajes el texto tiende a eludir los verbos. Como señalamos en nuestro segundo capítulo, a consecuencia de este procedimiento quedan eliminados del enunciado dos elementos gramaticales, cuya función consiste en proporcionar información sobre el sujeto de la enunciación y su situación en el discurso: la marca del tiempo y la de la persona. Al estar ausentes estos elementos, nos encontramos ante un pensamiento que parece transcurrir sin la conciencia del pensador, quien se pierde literalmente en su actividad mental. Aparte de neutralizar la situación de enunciación, la elisión del verbo le confiere al texto un carácter estático, el cual resulta ser el rasgo esencial de las imágenes mentales, entrevistas por una conciencia. Ésta genera tales imágenes sin aparecer implicada en ellas (véase en especial el fragmento núm. 5).

El uso de los infinitivos en las citas 9 y 11 contribuye a lograr un efecto semejante al que se desprende de las que eluden los verbos. Sin embargo, a diferencia de éstas, cierto dinamismo caracteriza las frases de infinitivo, sobre todo manifiesto en la cita 9, la cual traduce una determinación que surge espontáneamente en la cabeza de Presencia¹⁶. El infinitivo “no cortar” expresa un puro movimiento mental que, sin llegar a la conciencia del personaje, determina sus acciones. En la número 10, otro elemento semántico viene a unirse a los ya indicados: los tres infinitivos repetidos traducen el reflejo que dejan en la mente de la protagonista (Presencia) acciones efectivamente ejecutadas por ella, pero de manera automática (o sea, de nuevo, sin la participación de la conciencia). El cuerpo se resigna a participar en el mundo mientras la mente, dolorida y atormentada, se limita a una pasiva percepción de los movimientos corporales.

En el fragmento 10, Esperanza se dedica a recordar su pasado¹⁷. En este pasaje aparece la segunda persona que designa al “yo”. Estamos ante un caso de escisión de personalidad patente también en el 7 donde es Agata quien sufre un desdoblamiento de la misma índole. Es curioso notar que las dos mujeres recurren al “tú” cuando piensan en la misma persona: Esperanza en su ex-marido y Agata en su padre. Notemos de paso que las dos protagonistas utilizan habitualmente el “yo” en sus monólogos, lo

¹⁶ En esta perspectiva, sería interesante comparar el uso que hace Quiroga de los infinitivos con el mismo procedimiento presente en la obra del escritor francés Valéry Larbaud. Véase, por ejemplo, en *Mon plus secret conseil* (Gallimard, París 1958, pág. 654): “Mais il lui écrivait, plusieurs fois même. (Tâcher d’écrire des lettres intéressantes, qu’elle lira peut-être à Irène)”.

¹⁷ Elena Quiroga recurre con frecuencia al monólogo rememorativo; el resultado de tal procedimiento es el acceso al personaje “total” profundamente arraigado en su pasado y, por tanto, hecho de sucesos pretéritos.

que nos lleva a pensar que en los pasajes analizados se trata, por un lado, de un uso cargado de significado y, por otro, de cierto paralelismo entre los dos. De hecho, a través de la segunda persona, queda sugerido el sentido de culpabilidad que las dos mujeres experimentan hacia Ventura; la voz de la conciencia resulta ser la de otro ente que cobra cuerpo en el “tú”¹⁸. Ocho años después de la publicación de *Algo pasa en la calle*, Luis Martín Santos en *Tiempo de silencio* escoge también la segunda persona con el fin de revelar la culpabilidad de Pedro. Así, pues, el uso que hace Quiroga de la técnica indica su temprano interés en la perspectiva como una manera eficaz de comunicar actitudes subconscientes.

Tales son las características más importantes que hemos detectado en la novela de Elena Quiroga. Hasta ahora, nos hemos conformado con indicar el significado que cobran los procedimientos analizados en su contexto, basándonos, en muchas ocasiones, en el efecto estético logrado a través de su concreta utilización. A fin de transcender esta perspectiva, es preciso destacar las similitudes entre algunos elementos de la técnica de la autora de *Viento del norte* y la técnica propugnada por Nathalie Sarraute: la subconversación¹⁹. Recordemos que esta última está concebida por la autora francesa como una forma alternativa al monólogo interior, susceptible de “traducir” menudos movimientos interiores que no llegan a verbalizarse en la mente del personaje. Su transcripción, por tanto, corre a cargo del narrador omnisciente que utiliza procedimientos de índole puramente literaria para expresarlas²⁰. Nathalie Sarraute hace un especial hincapié en el diálogo que, al ser limitado por convenciones sociales, suscita

¹⁸ Nuestras reflexiones a este respecto coinciden con las de Martha A. Marks (*La perspectiva plural en dos novelas de Elena Quiroga* en “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid 1980, n° 359). En cambio, su hipótesis que sugiere paralelos entre Elena Quiroga y Carlos Fuentes nos parece poco operante, dada la riqueza de matices del “tú” en *La muerte de Artemio Cruz*.

¹⁹ Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, Paris 1956. Véase a este propósito también Frida S. Weissman, *Du monologue intérieur a la sous-conversation*, Nizet, Paris 1978; Mariano Baquero Goyanes, *La “subconversación”*, [en:] *Estructuras de la novela actual*, Castalia, Madrid 1995, pp. 57-61.

²⁰ Es curioso observar que la irrupción de la subjetividad en la novela de nuestro siglo coincide con la actitud de desconfianza hacia la narración omnisciente tanto por parte de los autores como de los críticos. El monólogo interior les aparece como un progreso en el realismo (véase, por ejemplo, el estudio de Silvia Burunat, *El monólogo interior como forma narrativa en la Novela Española (1940-1975)*, José Porrúa Turanzas, Madrid 1980). Nathalie Sarraute es una de las primeras en percatarse de sus trampas (el problema de la verbalización constituye una de ellas) y en reivindicar los valores del relato omnisciente. Más recientemente, éste tiene sus defensores en Oscar Tacca que intenta una “defensa e ilustración de la omnisciencia” (*El estilo indirecto libre*, pág. 61) al igual que en Dorrit Cohn (*Transparent Minds*, Princeton University Press, Nueva Jersey 1978).

reacciones “subterráneas” cuyas características esenciales son el dinamismo y la simultaneidad. Así, la subconversación se alterna con el diálogo²¹.

En *Algo pasa en la calle* algunos fragmentos concuerdan con la concepción de la autora francesa. Pensamos en especial en los pasajes que recurren a la metáfora (cita 8) y en los que emplean estructuras elípticas²². Sin embargo, en la mayoría de los casos estamos ante pensamientos, en muchas ocasiones de carácter discursivo, atribuibles a los propios personajes. A pesar de ello, es posible establecer un paralelo entre el estilo de la escritora santanderina y el de Nathalie Sarraute, paralelo tanto más importante que nos permitirá penetrar en el núcleo de la novela, a saber, en la visión del mundo que origina los determinados usos del discurso interior. En la mayoría de los casos, el monólogo interior en *Algo pasa en la calle* se alterna significativamente con el diálogo (o sea, los personajes se dedican a monologar en presencia de los demás; en lo sucesivo, este tipo de monólogo lo llamamos “en presencia”). Otro tipo de monólogo interior lo constituyen los pensamientos de los protagonistas que se quedan solos (monólogos “en ausencia”). De hecho, el conflicto central de la novela estriba en las carencias relacionadas con la función comunicativa de la palabra. Véanse las siguientes citas (al final de cada una de ellas precisamos sucintamente el contexto en el que aparecen):

1. Hubo otro silencio. Después, de nuevo la voz de la mujer:
– Ya hablaremos. Por de pronto vamos tú y yo. No le digas nada. (pág. 13);
(Esperanza se dirige a su yerno pidiéndole que no hable con Agata de la muerte de Ventura);
2. (¡Qué raro me está resultando! Era un muchacho sin complicaciones, y ahora... Estoy segura de que habló con ésa... Oí su voz en el cuarto de al lado. ¿Qué necesidad tenía de hablarle? [...] ¿Le dirá a Agata que habló con esa mujer?). (pág. 101);
(Reflexiones de Esperanza acerca del comportamiento de su yerno, monólogo “en presencia”);
3. ¿Por qué no lo dije? Sé que me lo hubieses hecho comprender si me hubieses hablado de tu manera seria y tan consoladora. (pág. 128);
(Asís reflexiona acerca de la muerte de su padre, monólogo “en ausencia” dirigido a un muerto);

²¹ Sobre la presencia de las ideas de Nathalie Sarraute en la literatura española véase el artículo de Antonio Vilanova, *De la objetividad al subjetivismo en la novela española actual* (en *Novela y sociedad...*, pp. 423–440; el estudio en cuestión fue originariamente publicado en “Destino” el 15 de agosto de 1967): “[...] es evidente que la tardía penetración de estas ideas entre nosotros ha sido uno de los factores determinantes del cambio de rumbo que ha experimentado la novela de la última década” (pág. 440). En este pasaje, el crítico barcelonés se refiere al agotamiento de la novela bahaviorista en España a principios de los años sesenta.

²² Compárese el estilo de Quiroga con los siguientes pasajes sacados de dos novelas de Sarraute: “Comme les chiens flairent toujours le long des murs des odeurs louches, connues d’eux seuls, le nez collé à terre, elle flaire, sans pouvoir se détacher, les hontes; renifle les sous-entendus; suit à la trace les hontes cachées” (*Portrait d’un inconnu*, Gallimard, Paris 1956, pág. 140); “En elle réunis ... délices ... communion, fusion des âmes ... Je sens que moi aussi ça me gagne ... Titillation exquise ... ça vient, ça me possède ... Incantation ... Extases ...” (*Les Fruits d’Or*, Gallimard, Paris 1968, pág. 13).

4. ¡Pobre hombre! Hubieran podido ser amigos. Algo le decía que Ventura y él hubiesen podido hablar. Debió de ...

Tarde ya para todo. (pág. 143);

(Froilán está reflexionando sobre su posible amistad con Ventura. Significativamente, el entablar una relación amistosa con una persona equivale a hablar con ella. Monólogo “en ausencia”);

5. (No es esto. No pienso en lo que me dices ni en lo que te digo. Te estoy hablando con la caja delante. Me parece que está aquí, entre nosotras dos. Dime algo, aunque te cueste... [...] ¿No tienes algo que decirme de mi padre? ¿No hay nada bueno de él para mí?)

– Mamá, ¿por qué se fue? ... No me contestes si te violenta.

(¡Pobre madre, qué sola has estado! [...] Y ahora estoy yo sola, y ni Froilán ni tú me decís lo que tenéis que decirme.

– Creo que ya te lo dije, Agata.

Esperanza cerró un poco los ojos. “¿Recelas de mí? [...] ¿Por qué esta nueva angustia?”

– Perdóname. Tienes razón. No hablemos. (pág. 207);

(Conversación entre Esperanza y Agata acerca de Ventura, monólogos “en presencia”).

Estas citas muestran diáfamanamente que el tema de la palabra se halla en el centro de las preocupaciones de los protagonistas. En primer lugar, notemos el contexto negativo que acompaña la problemática del diálogo: los personajes manifiestan una voluntad de impedir un diálogo (cita núm. 1), o una angustia provocada por una conversación (cita núm. 2) y por falta de diálogo (cita núm. 3, 4 y también la 5). Segundo, el monologar resulta ser una actividad alternativa al diálogo, por no producirse o no haberse producido éste (citas 2, 3, 4 y 5). En esta perspectiva, el último pasaje resulta ser harto significativo: las dos mujeres reflexionan en lo que deberían decirse (y es el contenido de la subconversación²³) pero nunca llegan a hablar abiertamente. Además, el conflicto reside no solamente en lo callado durante la conversación sino se remonta a silencios pasados. En último lugar, recordemos que la falta de comunicación entre Esperanza – Agata, Ventura – Agata, Esperanza – Ventura y Ventura, Presencia – Asís promueve las principales oposiciones que organizan la materia de la novela.

Hemos visto, pues, que la abundancia de los monólogos interiores en *Algo pasa en la calle* está en estrecha relación con lo que se podría llamar la filosofía de la palabra vigente en la novela. De hecho, el diálogo ha dejado de desempeñar sus funciones sociales de comunicación. Esta situación

²³ Aquí damos a la palabra “subconversación” el significado deducible de su etimología: palabras que constituyen la segunda capa de una conversación la cual se produce efectivamente. Obviamente, desde el punto de vista estilístico, en el fragmento analizado estamos ante monólogos interiores: son pensamientos formulados en la mente de las protagonistas. Sin embargo, en cuanto a su origen, el discurso interior del fragmento 5 se asemeja a la al recurso definido por Sarraute.

de carencia se extiende a la totalidad del tiempo en el que se mueven los personajes, de modo que todos los conflictos que éstos viven aparecen arraigados en su pasado. Así, donde falla el diálogo, empieza el dominio del monólogo interior. En este mundo de silencio, curiosamente son las imágenes las que sirven para transmitir sentimientos. Pensemos en los recortes del ABC, guardados piadosamente por Ventura que, una vez entregados a Agata, le informan de su amor paternal.

Sin embargo, el mundo novelesco de *Algo pasa en la calle* posee otra particularidad, la cual compensa en parte las carencias ocasionadas por la falta de comunicación entre los personajes. De hecho, otro tipo de comunicación se instaure dentro de la novela. Veamos los siguientes pasajes:

1. Las casas huelen a cerrado, a penumbra, a flores ajadas, al amargo pabilo ardiendo o apagado entre las yemas de los dedos, de unos dedos que pueden apagar ... Alguien va por los pasillos pendiente de los que llegan, con la mano o la mejilla tendida: vida, vida, muchedumbre de personas con sangre fluyendo, con voz, con movimiento. Abrid las puertas: que pasen los que viven, que nos rodeen, que nos quiten el frío de esta visita inmerecida ... (pág. 23);

2. Antigua y quieta calle con dignidad de pobre con altiva llaneza. [...] Calle secreta y escondida, maravillosamente joven porque pocos la huelen. (pág. 144);

3. La bella y misteriosa luz, menuda y alargada, como una llama alerta sobre la calle. (pág. 145).

Estas citas pertenecen a un narrador omnisciente que, en muchas ocasiones, interviene en el texto de la novela. Cabe destacar una carga afectiva de sorprendente intensidad, que deja entrever detrás de las descripciones una subjetividad participe del mundo representado. Esta participación puede resultar a veces ambigua: el lector llega a preguntarse si el narrador no está adoptando la perspectiva de un personaje. Así, la descripción del capítulo XII (véanse las citas 2 y 3) podría ser producto de la percepción de Presencia. Sin embargo, al contar los sucesos de la calle de Desemparados, el narrador nos informa de un acontecimiento del que la protagonista no se enteró ("De este hecho Presencia no se enteró", pág. 148). Lo paradójico de esta situación estriba en que, por un lado, el narrador manifiesta un conocimiento total de la realidad (o sea, se sitúa al exterior del mundo representado) y, por otro, expresa, a través de recursos estilísticos, su afinidad emocional con lo descrito (o sea, se sitúa en el nivel de sus propias criaturas). Estamos, pues, ante un caso de escisión entre el punto de vista y la voz. También la primera cita ofrece un indudable interés en cuanto a la instancia enunciativa y a la perspectiva. Dado el contexto, podría ser una visión de Froilán quien entra con su suegra en la casa de Presencia. Pero en la segunda parte del pasaje nos encontramos de golpe en el interior del piso entre los que reciben "una visita inmerecida". Sorprende asimismo

el empleo de la primera persona y del imperativo plural, uso que junto con otros procedimientos generalizadores ("las casas", "vida, vida, muchedumbre de personas"), tiene por efecto el ensanchamiento de la perspectiva. Ésta, teñida de acentos unanimistas, desborda una simple visión atribuible a un personaje y, de nuevo, pertenece al narrador omnisciente. Al tiempo, la perspectiva omnisciente se entremezcla con la de los personajes: el narrador, a saber, una entidad desprovista de cuerpo y de carácter, percibe y siente como si estuviera dotado de los atributos de una persona humana.

Hemos visto cómo en *Algo pasa en la calle* el diálogo dejó de desempeñar sus papeles comunicativos dentro del mundo representado. Por una parte, los personajes aparecen limitados a su interioridad, la cual se mantiene en constante conflicto con el exterior. La tensión resultante de esta situación genera las distintas modalidades del discurso interior y, entre ellas, la subconversación. Por otra parte, el narrador deja huellas manifiestas de su sensibilidad en las descripciones del texto, de modo que un diálogo, inexistente entre los personajes, se establece entre el creador y su creación. Así, la autora expresa su compasión hacia sus criaturas, lo cual confiere a su novela un aspecto profundamente humano. Creemos que, de esta manera, se realiza artísticamente una recuperación del "pueblo perdido" tal como la describió Gonzalo Sobejano: los autores más responsables van "en busca" de una sociedad desgarrada cuya "perdición" significa, "perdición de grupos y clases en ardua o imposible comunicación"²⁴.

3. *Cinco horas con Mario de Miguel Delibes.* Un monólogo interior contingente

Dentro de la producción narrativa de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario*, novela publicada en 1966, pertenece a sus libros más conocidos y comentados. Por ello, al analizar el discurso interior de Carmen Sotillo, vamos a centrarnos en el aspecto general de la visión del mundo vigente en esta novela. Por consiguiente, en última instancia, tendemos a trascender, aunque no a pasar por alto, el enfoque predominante en la crítica que se ha ocupado de este texto y que consiste en destacar la carga ideológico-política encarnada por sus dos protagonistas²⁵.

²⁴ Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Prensa Española, Madrid 1970, pág. 17.

²⁵ Antonio Vilanova en su *Introducción* a Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario* advierte que esta novela constituye una superación de los objetivos que el mismo autor se propuso originariamente (Destino, Barcelona 1995).

Señalemos, en primer lugar, el origen del monólogo interior en la novela delibeana²⁶. El escritor vallisoletano se ha expresado en numerosas ocasiones sobre su concepción del arte de novelar, insistiendo en la importancia del personaje, el cual constituye para el autor de *El camino* el eje vertebrador de la novela. En un artículo publicado en 1993 Delibes confiesa:

Yo me he ocupado en mis relaciones no sólo de objetos (como el *nouveau roman*), sino de hombres e ideas, porque para mí la novela sigue siendo, a despecho de ciertas tendencias, un intento de exploración del corazón humano²⁷.

Así, el autor se identifica con la tendencia psicológica de la novela, considerándola tradicional y oponiéndola a las concepciones, por cierto, mal asimiladas²⁸, formuladas por los representantes del *nouveau roman* francés. La elección de la técnica del monólogo interior está en íntima relación con el papel privilegiado asignado al personaje y a su psicología dentro de la estructura narrativa. Sin embargo, en el caso preciso de *Cinco horas con Mario* es posible indicar un conjunto de factores directos que están en la raíz del procedimiento en cuestión. De hecho, según confiesa en numerosas ocasiones el autor, el monólogo interior en *Cinco horas con Mario* es fruto de un complejo proceso creador en el que se rechaza conscientemente el relato omnisciente en tercera persona:

Yo empecé la novela con otra fórmula, narrando desde fuera, en tercera persona, con Mario y Menchu vivos. Este camino me llevaba a la exageración y, consecuentemente, a la inverosimilitud. [...] Tuve que abandonar la redacción de la novela y ponerme a pensar en la fórmula idónea de resolver el libro. Así que, después de darle muchas vueltas, elegí la técnica de monólogo emparedado y rompí las cuartillas escritas²⁹.

²⁶ Acerca de la evolución de las estructuras narrativas de Delibes hacia la técnica del monólogo interior véase el estudio de Manuel Alvar, *Cuestiones de técnica novelesca, los caminos hacia el monólogo interior*, [en:] *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Gredos, Madrid 1987. El crítico advierte que el monólogo de *Cinco horas con Mario* es el resultado de la confluencia de dos tendencias manifiestas en la primera novela delibeana *La sombra del ciprés es alargada*, en la cual conviven la observación subjetiva del autor con la reproducción objetiva de la voz del personaje.

²⁷ Miguel Delibes, *He sido un novelista de personajes*, "ABC", Madrid, 2 de diciembre de 1993, pág. 3.

²⁸ El ocuparse principalmente de los objetos constituye, de hecho, el reproche fundamental que los críticos dirigen a la novela de Alain Robbe-Grillet, el cual responde con gran acierto a este tipo de críticas (cfr. *Nouveau roman, homme nouveau*, [en:] *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, París 1963). La identificación del llamado "chosisme" con el *nouveau roman* francés, tan típica de la crítica española, es reveladora de la ignorancia del nuevo realismo psicológico propio de la creación de Michel Butor y Nathalie Sarraute.

²⁹ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Destino, Barcelona 1995, pp. 104-105.

Así, la búsqueda de una forma narrativa susceptible de representar los caracteres antagónicos de los dos protagonistas sin conferirle a su obra el carácter esquemático de las novelas de tesis, lleva a Delibes a preferir el monólogo interior a la narración impersonal. En términos de Ramón Buckley, la técnica de *Cinco horas con Mario* constituye la solución al problema formal que previamente se ha planteado el escritor³⁰.

Otro factor, esta vez de índole meramente extraliteraria, determina el empleo del monólogo interior. Veamos el siguiente fragmento de las conversaciones del autor con César Alonso de los Ríos:

-- Después de leer la obra, pensé que habías aprovechado el recurso del monólogo para poder plantear una serie de problemas que el recurso del monólogo te permitía (me refiero a la censura) y que difícilmente hubieras podido hacer mediante una narración lineal y tradicional.

-- Me parece interesante esto que dices porque, en efecto, es así. Mira por dónde la censura puede llegar a forzar la imaginación y de esta forma permitir que se descubran nuevas fórmulas de expresión³¹.

Así, al ceder la palabra a Carmen, la cual representa la voz "oficial" (es decir, dominante tanto dentro del mundo representado como en la realidad extraliteraria), Delibes consigue introducir contenidos antifranquistas. El monólogo interior en *Cinco horas con Mario* responde, pues, en primer lugar, a una necesidad estética experimentada por su autor durante el proceso de la gestación de la novela y, en segundo lugar, es fruto de una realidad histórica concreta³².

Antes de pasar al análisis del significado del texto delibeano, es preciso esclarecer la cuestión de su estatus en cuanto discurso interior. El mismo Delibes se vale de los términos "soliloquio"³³, "diálogo interior"³⁴ o "diálogo sin respuesta con un muerto"³⁵. El autor de *Cinco horas con Mario* dice también: "Si se lee con atención el libro se verá que en el monólogo el

³⁰ Ramón Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Península, Barcelona 1973. El planteamiento delibeano coincide de manera sorprendente con el de Buckley: "Cada tema no tiene más que una solución adecuada dentro de cada cabeza. El novelista está obligado a buscarla" (Miguel Delibes, *Los personajes en la novela*, "La Vanguardia", Barcelona, 20 de diciembre de 1980, pág. 5). Cabe señalar que el escritor vallisoletano conoce y aprecia el estudio de Buckley (cfr. César Alonso de los Ríos, *Conversaciones...*, pág. 106).

³¹ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones...*, pág. 104.

³² Silvia Burunat opina que el deseo de no chocar con la censura es uno de los factores determinantes de los usos del monólogo interior en las letras españolas de posguerra, en especial en los años cincuenta (*El monólogo interior...*). Esta opinión, a pesar de coincidir con la actitud de Delibes, nos parece demasiado general para abarcar la totalidad de escritores que se valieron del monólogo interior en aquel entonces.

³³ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones...*, pág. 102.

³⁴ *Ibidem*, pág. 106.

³⁵ *Ibidem*, pág. 102.

soliloquio mental que terminará por ser verbal [...] culmina en el último capítulo”³⁶. De la misma manera que las desconcertantes declaraciones de su autor, el texto de la novela apunta a convencernos de que se trata de un monólogo pronunciado, o sea, de un soliloquio. Cabe citar algunas de las expresiones reveladoras de esta tendencia que encontramos en abundancia en el enunciado de Carmen: “pero si yo te digo”, “y no es que vaya a decir”, “te lo digo como lo siento” etc. Recordemos también que el monólogo de Carmen está cortado por la irrupción de su hijo Mario quien le dice a su madre: “Me pareció que hablabas sola”³⁷. Por otro lado, observamos que el enunciado de Carmen está repleto de elementos dialógicos, como el uso de la segunda persona y cierta pretensión de convencer al interlocutor, la cual, a parte de conferir no pocos acentos cómicos a la novela, podría ser una característica de un discurso pronunciado: “date cuenta”, “desengáñate”, “quieres decirme”, “figúrate”, “hazte a la idea”, “para que lo sepas”. Sin embargo, puesto que el destinatario está muerto, precisamente estos elementos tienden a convencernos de que ninguna comunicación se establece mediante estos recursos y de que, por lo tanto, estamos ante un monólogo producido por una conciencia particularmente cerrada e inauténtica. Es cierto que el texto indica de manera inequívoca que las últimas frases han sido pronunciadas. Recordemos, sin embargo, que el final del discurso de Carmen corresponde a una revelación acerca de su relación con Paco, que deja a la protagonista en un estado de agitación extrema. A ello podemos achacar el hecho de manifestarse en voz alta las últimas secuencias de su monólogo. Así, pues, en el presente trabajo consideramos el discurso de Carmen como un monólogo interior dado que su presunto carácter comunicativo en realidad no funciona como tal³⁸. Ello nos incita a reflexionar con más detenimiento y, esta vez, planteándonos objetivos más generales, sobre el valor de la segunda persona en el texto delibeano. Mencionamos para ello la siguiente cita:

Sí, ya lo sé, que tú eres un intelectual, me lo sé de requetesobra, de carrerilla, fíjate, que los intelectuales piensan y ayudan a pensar, pero si tú no puedes pensar porque tu cabeza es un caos, mal puedes hacer pensar a los demás³⁹.

El “tú” designa a su recién fallecido esposo y, por tanto, no estamos ante la segunda persona autorreflexiva. En el pasaje citado Carmen asume el papel de los dos interlocutores, se contesta a sí misma o, más bien, cree conocer la respuesta. Por consiguiente, la protagonista de *Cinco horas con*

³⁶ *Ibidem*, pág. 75.

³⁷ Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, pág. 247.

³⁸ Adoptamos asimismo la perspectiva de la mayoría de los críticos que se ocupan del texto delibeano. Véase, por ejemplo, Manuel Alvar, *Cuestiones de técnica...*

³⁹ Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, pág. 193.

Mario no carece de interlocutor; el “tú” de su monólogo es un “tú” fantasmal y no porque designe a un muerto, sino porque en realidad el “yo” que se vale de él representa una conciencia trágicamente cerrada y hermética. Desde el punto de vista de su génesis, el discurso de Carmen recuerda el monólogo unamuniano en el sentido en que constituye un producto social: es el anhelo de entablar una conversación con otro ente, el cual se encuentra interiorizado, el que origina la actividad interior del personaje. Sin embargo, la estructura profunda del monólogo de Carmen lo sitúa en el polo opuesto respecto al discurso interior tal como aparece concebido por el autor de *Niebla*. En efecto, los elementos dialógicos, lejos de representar una conciencia en progreso como en el caso de Augusto Pérez, contribuyen a poner de realce su profundo hermetismo. Este último rasgo, común a muchos de los protagonistas delibeanos (piénsese, por ejemplo, en Eloy de *La hoja roja*), merece ser matizado. Veamos el siguiente pasaje de la novela analizada:

¿Quieres decirme qué pasaría si a todos nos dejaran chillar y cada cual chillara lo que le viniera en gana? Que no, Mario, que pedís imposibles, un gallinero, eso, una casa de locos, que por muchas vueltas que le des, la Inquisición era bien buena porque nos obligaba a todos a pensar en bueno, o sea en cristiano, ya lo ves en España, todos católicos y católicos a machamartillo, que hay que ver que devoción, no como esos extranjerotes que ni se arrodillan para comulgar ni nada, que yo sacerdote, y no hablo por hablar, pediría al gobierno que los expulsase de España, date cuenta, que no vienen aquí más que a enseñar pantorras y a escandalizar. Todo esto de las playas y el turismo, por mucho que tú digas, está organizado por la Masonería y el Comunismo, Mario, para debilitar nuestras reservas morales y, ¡zas!, deshacernos de un zarpazo y tú, metiéndote con la Inquisición y todas las cosas buenas, que me haces gracia, que con estas historias de que los métodos de la Inquisición no eran cristianos, les estás haciendo el caldo gordo, y no digo por mala fe, que no llego a tanto, pero sí por simpleza, Mario, que es muy discutible eso de que matar a un hombre por no querer traicionar su conciencia no es cristiano, porque, en resumidas cuentas puedes decirme si cogeríamos un solo grano de trigo si previamente no eliminásemos la cizaña? Anda, contesta, que es muy fácil hablar querido, pero vamos a lo práctico, que a la cizaña, convéncete, hay que cortarla de raíz, hasta el exterminio, pues aviados estaríamos si no⁴⁰.

Cabe destacar el uso de la primera persona del plural que aquí significa la identificación con un determinado grupo social. Otra tendencia que se perfila en este fragmento y que, según hemos podido comprobar, ha pasado desapercibida ante la crítica, es el empleo de la segunda persona del plural, la cual resulta ser un uso recurrente en la novela⁴¹. Mediante la oposición “nosotros-vosotros” se manifiesta el tantas veces señalado conflicto entre las dos Españas.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 131.

⁴¹ Véase el siguiente fragmento en el que el “vosotros” se refiere diáfananamente al círculo de intelectuales de izquierdas: “Mario, lo que pasa es que ahora os ha dado por la monomanía de la cultura y andáis revolviendo cielo y tierra para que los pobres estudien” (*ibidem*, pág. 66).

La principal característica del discurso interior de Carmen es su polifonía. La expresión “debilitar reservas morales”, la metáfora sobre el trigo y la cizaña, el odio hacia los extranjeros suenan como sacados del discurso propagandístico de la época franquista. Aparte del ideológico, otro tipo de discurso ajeno viene a impregnar el monólogo de Carmen, en el cual abundan frases como: “cada oveja con su pareja”, “vivimos entre gente civilizada y entre gente civilizada hay que comportarse como un ser civilizado”, “somos humanos”, “no es oro todo lo que reluce”, “o se es o no se es”, “quien dice la verdad ni peca ni miente”. Son dichos y frases hechas que forman parte integral de la retórica del personaje y cuya importancia radica tanto en su abundancia como en el papel desempeñado dentro de las secuencias temáticas en las que aparecen. Es notorio que las expresiones a las que nos referimos sirven a Carmen de argumentos en su ininterrumpida polémica con Mario. A modo de ejemplo recordemos que las dos primeras frases de la serie que acabamos de citar constituyen el nexo argumentativo de la crítica de los gustos proletarios acusados por el marido de la protagonista⁴². Esta tendencia del monólogo interior de Carmen traduce una conciencia falsa y superficial. Fijémonos, asimismo, en el origen de este tipo de lenguaje. Algunas de estas expresiones Carmen las ha heredado de sus padres, sobre todo de su madre⁴³. Otras no tienen origen preciso. ¿Cómo se ha de interpretar esta saturación de discursos ajenos? ¿Podemos seguir considerando hermético a un personaje que manifiesta a través de su habla influencias exteriores de manera tan sistemática y evidente? En realidad, en la conciencia de Carmen los discursos ajenos a los que se ha aludido constituyen la materia inmóvil e inamovible, cuajada e inalterable. La mujer de Mario no llega a superar la primera influencia, la más inmediata que recibe cada ser humano: de sus padres, de la calle y del régimen político en el poder.

Cinco horas con Mario proporciona un monólogo interior que no conduce a ninguna parte, un discurso en el que la palabra vuelve desesperadamente sobre sí misma (no hemos hablado del carácter reiterativo de esta novela ya que es un rasgo que destacan todos los críticos). A Carmen no se le ofrece la escapatoria de la anécdota; el amparo de actuar. El monólogo interior de *Cinco horas con Mario* traduce una conciencia trágicamente clausurada, dolorida e inútil al tiempo que incapaz de ejercer cualquier acción sobre el mundo. El mismo Delibes dice sobre su novela que “en la historia de Menchu y Mario hay sucesivos enriquecimientos pero escasos progresos. Es una historia varada; no anda.

⁴² *Ibidem*, pág. 112.

⁴³ Véase, por ejemplo el siguiente pasaje: “Mamá decía: ‘más vale prevenir que curar’” (*ibidem*, pág. 75).

Yo podía haberla dejado en la mitad o haber seguido hasta el infinito"⁴⁴. A través del discurso de Carmen se perfila la contingencia del mundo representado dentro del cual el "yo" se afirma como una sustancia valiosa en sí misma, pese a su extrema banalidad y mediocridad.

El fenómeno que nos ha permitido descifrar el significado profundo del monólogo de Carmen es el de la polifonía que hemos detectado en el fragmento comentado. Un cotejo con el texto de *La Regenta* antes analizado resulta de gran utilidad para nuestros propósitos. Recordemos que detrás de la polifonía del discurso interior de Ana Ozores hemos visto obrar una fe implícita en la perfectibilidad del mundo: mediante la apropiación de un discurso ajeno la Regenta consigue construirse una identidad que le permite actuar dentro del mundo novelesco. La esencia del personaje delibeano, en cambio, reside en su estar frente a la realidad. "Delibes es un humanista, no un revolucionario" según una expresión muy acertada de Alonso Rey⁴⁵ en la cual percibimos una polémica implícita con el planteamiento sociológico de Gonzalo Sobejano⁴⁶. La impregnación de discursos ajenos que caracteriza el enunciado de Carmen Sotillo, en vez de abrirle nuevas perspectivas de actuación, le impide la comprensión de los mensajes que le llegan del mundo exterior. De hecho, los contenidos del libro de Mario o los fragmentos de la Biblia subrayados por su difunto marido son objeto de una sistemática tergiversación de sus significados llevada a cabo por Menchu. Estamos, pues, ante un personaje impotente frente al mundo cuyo entendimiento le queda definitivamente impenetrable. Como en *Algo pasa en la calle*, la soledad, la incomunicación y la muerte constituyen los elementos fundamentales de la realidad representada. Creemos que esta dimensión existencial ofrece la nota esencial de la novela de Delibes.

4. Retahílas de Carmen Martín Gaité. **Sobre la confianza recuperada en la palabra**

Retahílas de Carmen Martín Gaité desarrolla una polémica implícita con la filosofía de la palabra y la visión del otro vigentes en las dos novelas analizadas anteriormente y ello, a pesar de partir de una actitud teñida de acentos existencialistas. Al mismo tiempo, esta obra publicada en 1974 pone

⁴⁴ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones...*, pág. 106.

⁴⁵ Alonso Rey, *La originalidad novelística de Miguel Delibes*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago 1975, pág. 276.

⁴⁶ Gonzalo Sobejano, *Novela española...*

en tela de juicio la estética del monólogo interior en cuanto expresión de un individuo para sí.

Antes de proceder al análisis de este texto, cabe recordar brevemente el ideario novelesco de Carmen Martín Gaité, el cual se encuentra desperdigado en varios escritos, entre los que destaca el ensayo aparecido originariamente en "Revista de Occidente" en septiembre de 1966, titulado *La búsqueda de interlocutor*. El nexo de las reflexiones teóricas de Gaité lo ocupa el interlocutor. Resumiendo mucho, las ideas de la escritora podrían esquematizarse de la siguiente manera:

1) necesidad universal, general y psicológica del interlocutor como motor de la conducta humana. Esta demanda condiciona, en última instancia, todos nuestros actos y, entre ellos, la actividad literaria. Véase el siguiente pasaje:

[...] nunca habría existido invención literaria alguna si los hombres, saciados totalmente en su sed de comunicación, no hubieran llegado a conocer, con la soledad, el acuciante deseo de romperla. [...] Me limito a señalar que siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico⁴⁷.

Así, pues, la soledad y la incomunicación incitan al individuo a buscar a un interlocutor. La creación literaria se inscribe dentro del mismo anhelo de establecer una comunicación.

2) necesidad particular, concreta y nacional, de buscar a un oyente. La interlocución es una de las más destacadas carencias españolas.

3) necesidad individual, personal y autobiográfica, en tercer lugar, del espejo puro, del interlocutor virgen, que no someta a deformaciones falaces la realidad ni la propia vida:

Las miradas que se asoman a nuestro recinto se empeñan en ordenar desde fuera, con arreglo a normas previas y postizas, se aplican a rectificar lo que ven, a colocarlo e inventarlo de modo definitivo apenas se dibuja el más tímido esbozo que pudiera animar a la exploración o a la contemplación⁴⁸.

La necesidad de un interlocutor⁴⁹ ocupa el lugar medular de la obra maestra de Carmen Martín Gaité dado que mueve a sus dos protagonistas a "tejer" las once retahílas que constituyen el cuerpo principal de la novela. Germán y su tía Eulalia se hallan reunidos en una vieja casa y este encuentro se convierte para ambos en una inmersión en sus propias vidas. En largos monólogos alternados los protagonistas se cuentan sus historias,

⁴⁷ Carmen Martín Gaité, *La búsqueda de interlocutor*, [en:] *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Destino, Madrid 1982, pág. 24.

⁴⁸ Carmen Martín Gaité, *Los malos espejos*, [en:] *La búsqueda de interlocutor...*, pág. 18.

⁴⁹ Cfr. Antonio Rey Hazas, *El interlocutor narrativo de Carmen Martín Gaité desde una perspectiva barroca y cervantina*, "Epos", Madrid 1993, t. IX.

pasando por su infancia, sus relaciones amistosas, sus vínculos sentimentales y amorosos. En esta aventura mental (porque indiscutiblemente el mutuo penetrar de los personajes en sus tortuosas historias los lleva hacia zonas sombrías y desconocidas, por ello puede hablarse de una aventura) echan mano de la memoria, la cual, como en concepción proustiana de la personalidad, consituye una de las estructuras fundacionales del “yo”. Este rasgo nos parece digno de destacar dado que proporciona una característica esencial del “monólogo autobiográfico”.

El principio que rige los recuerdos de Eulalia y Germán es el de la asociación libre. Que la estética de la asociación libre no le es ajena a Carmen Martín Gaité lo sabemos a través de las palabras de David Fuente, personaje principal de *Ritmo lento*:

No valen de nada los criterios cronológicos para evocar el tiempo pasado. Muchas veces he pensado en la ineficacia de los diarios íntimos [...] en cuanto que pretenden ser arcas donde guardar día a día, para salvarlo del olvido, lo que sólo puede ser salvado echándolo, por el contrario, al olvido mismo, como a una olla donde las fechas cercanas han de cocer inexorablemente revueltas con las lejanas y sólo nos puede importar la calidad del caldo que den. Pero es de esta manera como a veces emergen, del guiso donde todo se ha mezclado, aromas reconocibles y precisos⁵⁰.

En otro pasaje metaficcional de la misma novela su protagonista proclama la existencia de un espacio temporal interior al margen de la cronología objetiva:

Lucía es una inmanencia y su aparición en mis recuerdos no se corresponde con ninguna cronología [...]. Ahora, por ejemplo, mirando esta mancha del techo, puedo ver su imagen. Está sentada junto a mí en el banco de un parque y lleva una blusa amarilla. Puedo reproducir todo lo que hablamos, pero la escena pertenece a un tiempo estático donde no hay puntos cardinales, es una tarde colocable más acá o más allá⁵¹.

Recordemos que la temporalidad concebida de esta manera da pie a un tratamiento innovador de la sintaxis del monólogo interior en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. Por otro lado, la actitud de David Fuente ante el tiempo nos recuerda de muy cerca la de un personaje de *El sonido y la furia*, el cual rompe su reloj instaurando, de este modo, una temporalidad subjetiva. El protagonista de *Ritmo lento* confiesa: “Crucé Madrid de punta a cabo, sin mirar la hora en ningún reloj”⁵².

Los puntos de contacto entre la técnica narrativa desplegada por la autora de *Retahílas* y la del monólogo interior son de la mayor relevancia para nuestras reflexiones dado que, según nuestro modo de ver, los monólogos

⁵⁰ Carmen Martín Gaité, *Ritmo lento*, Destino, Barcelona 1997, pp. 240-241.

⁵¹ *Ibidem*, pág. 49.

⁵² *Ibidem*, pág. 160.

de Eulalia y Germán llevan una marca inequívoca de superación consciente (la conciencia ha de atribuirse a la instancia autoral) con respecto a este procedimiento narrativo. Resulta harto evidente que para demostrar la existencia de tal superación es menester indicar los puntos de conexión entre lo “superado” y lo que lleva a cabo el “proceso de superación”. Así, la memoria y la asociación libre pueden ser consideradas como tales puntos de conexión. Pero lo que autoriza a cotejar el monólogo interior con la técnica desplegada en *Retahílas* es, sobre todo, la estética de la palabra que condiciona la visión del mundo subyacente en esta novela, y a esta última nos gustaría llegar a continuación.

Anclados en las palabras, los discursos de Eulalia y su sobrino pueden ser considerados como una verdadera alternativa al discurso mental sobre todo si nos atenemos a algunas reflexiones de índole metatextual presentes en la obra. Eulalia dice en su tercera retahíla:

Y el discurso mental, cuando piensas a solas, también es diferente porque entonces no existen propiamente palabras o están como en sordina, fantasmas agazapados en un cuarto oscuro; algunos dicen que según piensan van hablando ellos para sí, pero yo no lo creo, te digo la verdad, de palabras que no suenan no me fio ni un pelo [...] ⁵³.

Unas líneas más adelante leemos:

[...] sin ese esfuerzo de figurarte la cara de otro que te escucha, las palabras no nacen, nada las espabila ni las dibuja, puro montón inerte de reserva, y mientras la lengua se queda quieta, pegadita al paladar, ¿qué se saca en limpio?, nada ⁵⁴.

En estos pasajes, el rechazo del discurso mental se produce claramente y, sobre todo, se indican sus causas. Eulalia insiste en la ineficacia del monólogo interior, el cual no acarrea ningún tipo de progreso de conciencia. Se diría incluso que Eulalia se percata de lo engañoso que puede resultar para una persona el fiarse de sus discursos mentales. Este planteamiento concuerda con el expuesto por la autora en un texto crítico en el que la actividad interior aparece relacionada con el moverse dentro de un laberinto:

A lo que más apego se tiene es a uno mismo, pero los esforzados y solitarios buceos por el interior de ese habitáculo, mitad orden, mitad caos, que constituye el propio ser acaban resultando insuficientes, por mucha querencia que nos vincule a tal recinto. Incluso para la gente – cada día más escasa, por cierto – capaz de aguantarse a sí misma y de resistir a pie quieto en la morada personal, los pasillos y recodos miles de veces explorados, palpados y recorridos a solas se convierten al cabo en laberinto. Y el propio yo viene a verse con una especie de telón despintado y engañoso que solamente una mirada ajena podría hacer creíble y reivindicar ⁵⁵.

⁵³ Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, Destino, Barcelona 1996, pág. 95.

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 95.

⁵⁵ Carmen Martín Gaité, *Los malos espejos*, pág. 18.

Por lo tanto, hay que hablar⁵⁶. A hablar se dedican exclusivamente los personajes de *Retahílas*. El ininterrumpido fluir de sus palabras, palabras que no fingen ser únicamente una historia que cuentan, se convierte en el tema profundo de la novela. Son muchísimo más que un vehículo transparente: tienen existencia propia que encierra su poder originario – un poder creador:

Dicen que hablando se inventa, que hay gente a la que hablando se le calienta la boca, lo pide el que escucha, si sabe escuchar bien, te lo pide, quiere cuentos contados con esmero [...]. Al hablar perfilamos, claro que sí, inventamos lo que antes no existía, lo que era puro magma sin encarnar, verbo sin hacerse carne, lo que tenía mil formas posibles y al hablar se cuaja y se aglutina en una sola y única⁵⁷.

Con esta declaración de Eulalia, detrás de la que percibimos la voz de la escritora ya que la cita se halla en consonancia con su teoría, se nos sugiere el valor órfico de la palabra capaz de crear en quien dice y en quien oye mágicos universos, sensaciones contradictorias o apetencias jamás sospechadas. Pero hay más: la palabra permite recobrar al hombre su unidad perdida o, dicho en términos de *Retahílas*, recuperar el hilo que antes de quebrarse nos unía con los dioses.

En efecto, ese hilo está quebrado. Se pueden destacar en la novela motivos recurrentes relacionados con la ruina del mundo circundante a los que se suman significativamente varias referencias a la situación existencial del hombre que en él se mueve. Así, la acción transcurre en una casa vieja que pertenece a la abuela de Eulalia. Veamos la siguiente descripción que de ella hace la protagonista:

La ruina, lo que se dice la ruina, nunca se sabe propiamente cuando empieza. Para llegar una casa a este estado que ves, cuántas veces a lo largo de los años se habrá dicho que iba estando vieja, cuántos crujidos en las tejas y qué lenta invasión de humedad y de grietas. Miles de grietas fraguándose por todas partes, tejiendo su red desde antes de nacer ni tu padre ni yo [...] ⁵⁸.

Estas son las palabras que abren la primera retahíla de Eulalia, que es también la primera del libro. En lo sucesivo, la protagonista volverá varias

⁵⁶ Aparte de la oposición: discurso interior – discurso exterior, el texto actualiza la dicotomía: lenguaje hablado – escritura, optando, no sin caer en lo paradójico, por el lenguaje como habla. De hecho, según la concepción de la palabra vigente en la novela, el lenguaje hablado permite captar los aspectos auténticos de la realidad a diferencia de la escritura, la cual aparece identificada con lo artificioso. Gonzalo Navajas advierte que Martín Gaité se inscribe, a través de *Retahílas*, en el debate acerca de las relaciones entre el lenguaje como habla y como escritura, en el que las tendencias opuestas aparecen representadas por Lévi-Strauss y Derrida (*El diálogo y el yo en Retahílas de Carmen Martín Gaité en Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Ediciones del Mall, Barcelona 1982).

⁵⁷ Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, pág. 94.

⁵⁸ *Ibidem*, pág. 18.

veces sobre este tema pero ya sin detenerse en él; inmersa en sus recuerdos, perpétuamente solicitada por la memoria a la que sus palabras dan cuerpo, Eulalia logra no darle importancia a la ruina, su discurso la salva de ella pero no definitivamente. Con la irrupción de Juana que anuncia la muerte de la abuela el encanto está roto, la destrucción alcanza a Eulalia en su intimidad: la luz cruda de la lámpara revela su rostro “descompuesto y plagado de surcos” y muestra “su verdadera edad: cuarenta y cinco años”⁵⁹. Estas palabras cierran significativamente la novela. Lo revelador de este final reside en el hecho de que nos traiga a la memoria las primeras referencias a la ruina que constituyen la apertura de la primera retahíla. Así, a la palabra se le asigna el papel de salvar de la destrucción pero su obra resulta efímera porque la muerte está al acecho y el tiempo subrepticamente lleva a cabo su tarea destructora⁶⁰.

Sin embargo, rescatar de la destrucción no se limita a relegar al olvido la ruina circundante. En efecto, los personajes, al tomar la resolución de dejar de existir para sí, esto es al romper el silencio, consiguen desenmarañar sus historias personales: en el discurso cuaja lo que antes constituía una materia inerte. En *Retahílas* la conciencia se reencuentra en la palabra. En última instancia el encuentro de Germán y Eulalia en la vieja casa de Louredo, perteneciente a su familia, ha de interpretarse como un remontarse al pasado colectivo en busca de las raíces que les permitan “agarrar el hilo” de sus existencias, esto es, vencer a la vez el sentimiento de la soledad, tocante a las relaciones del ser con el mundo, y el de la dispersión, referente a las relaciones del ser consigo mismo:

[...] en el fondo, lo que se busca es como un arranque para agarrar la batuta de las cosas que vas haciendo, que necesitas verles el hilo que las traiga hasta ti de donde sea, la relación, el proceso, es decir que no sean todo acontecimientos aislados, chispas brillando y apagándose cada cual por su cuenta⁶¹.

Estas palabras de Pablo, un amigo de Germán, ilustran la condición de los personajes en busca de la unidad y de la integridad en el mundo. Germán y Eulalia acaban encontrando las dos cosas, lo cual se manifiesta mediante el proceso de intimación que se establece entre ambos en un clima ascendente, de modo que en las últimas retahílas alcanzan una absoluta intimidad y una tranquilidad interna.

Germán y Eulalia dan cada uno con un interlocutor idóneo, interlocutor exigente que incita a hablar porque se siente implicado en la historia del

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 223.

⁶⁰ Emma Martinell Gifre observa cierto desdibujamiento del mundo exterior en la novela de Martín Gaité señalando, al tiempo, que este fenómeno propicia el aislamiento mágico de Eulalia con su sobrino (*Un especto de la técnica presentativa de C. Martín Gaité en Retahílas*, “Archivum” 1981-1982, t. XXXI-XXXII).

⁶¹ *Ibidem*, pág. 84.

otro. Esta implicación se debe, en gran medida, al hecho de que sean parientes y, por tanto, sus historias se hallan inevitablemente enredadas, de modo que cada uno, al contar su vida, está contando la del otro. Los dos se necesitan mutuamente porque el “yo” se crea a sí en su discurso, como lo hemos mostrado, pero también y al mismo tiempo, crea al “tú”. Así, por ejemplo, Eulalia le habla a Germán de su madre que murió joven y de la que éste guardó pocos recuerdos, completando, de este modo, la historia de su sobrino.

La segunda persona de *Retahilas* constituye, pues, una alternativa al “tú” autorreflexivo del monólogo interior. En la novela de Gaité asistimos a un verdadero resurgir de la persona que se produce mediante la palabra pronunciada y dirigida al otro. El “tú” deja de funcionar como una amenaza y se convierte en co-creador de la realidad inacabada del “yo”. Como comprobamos en nuestro primer capítulo, esta actitud ante el papel creativo desempeñado por el otro se perfila ya en los diálogos de *Niebla* de Unamuno⁶². Por otra parte, tal concepción de la alteridad trasciende las relaciones interpersonales para venir a simbolizar la creación literaria concebida como una relación dialógica (es decir, esencialmente creativa) que el autor establece consigo mismo. *El cuarto de atrás*, novela de sabor eminentemente autobiográfico, ilustra esta visión del proceso creador compartida con la de Michel Butor que condiciona el uso de la segunda persona en *La Modification*.

En síntesis, el interés especial que merece la novela de Martín Gaité, según nuestro modo de ver y, sobre todo, según la perspectiva por la que hemos optado en el presente estudio, reside en que, a partir de una crisis indudable de identidad que experimentan sus personajes (la metáfora del hilo quebrado vale tanto para Germán como para Eulalia), llega a construir una visión de la persona y del mundo diametralmente distinta a la que hemos visto obrar en *Algo pasa en la calle* y en *Cinco horas con Mario*. Y en este “llegar a construir” no queremos destacar el esfuerzo de la autora sino su voluntad y su decisión de dotar a los personajes de una palabra renovadora, porque ello significa que el ser humano, al recuperar la confianza en la expresión verbal, confía a la vez en sí y en el otro, y ello a pesar de que sigue siendo objeto susceptible de destrucción. Frente a las novelas del monólogo interior donde éste aparece como una forma de expresión del hombre para sí, de la soledad y del silencio, hombre que

⁶² De modo que la búsqueda de un oyente se ha de agregar a los tres territorios de convergencia que entre la estética de Martín Gaité y la concepción unamuniana de la novela establece Adolfo Sotelo Vázquez (*No sé hablar si no hay unos ojos que me miran: en torno a la narrativa de Carmen Martín Gaité*, “Letras Peninsulares” 1995, n° 8.1, pp. 39-53). Los tres otros puntos de conexión son: prevalencia del orden psicológico frente al lógico, voluntad de actuar sobre el lector y fe en la perfectibilidad del mundo.

ha perdido la integridad en el mundo exterior al igual que su capacidad de comprenderlo, la novela de Martín Gaité, al rechazar conscientemente la técnica narrativa en cuestión, constituye una muestra de superación de la crisis del individualismo, la cual ha dejado una huella profunda en la expresión literaria por medio del recurso que da título a nuestra tesis. Observemos que el rechazo del pensar a solas cobra un relieve especial a medida que la autora salmantina se adentra en la problemática relativa al proceso creador, como ocurre en *El cuarto de atrás* al igual que en *Nubosidad variable*. De hecho, ambas obras cuentan la génesis de sí mismas. El rechazo del monólogo interior en las novelas que emprenden una búsqueda consecuente de su autenticidad, aparte de encerrar una nueva concepción de la persona, significa que se ha realizado un proceso de toma de conciencia de los artificios que rigen todo discurso interior y que no son más que consecuencias de su modo de representación.

CONCLUSIONES

Nuestras investigaciones sobre el monólogo interior en la prosa española nos han permitido, en el primer capítulo del presente estudio, detectar la aparición de la conciencia de la técnica en cuestión en el pensamiento estético y en la práctica literaria de los años 80 del siglo XIX. Así, antes de acogerse a la estética modernista, con la que la tradición crítica suele relacionarlo, este recurso adquiere una identidad madura en la novela de corte naturalista. Al adoptar el criterio del origen del texto, hemos podido distinguir dos tipos de monólogo interior, el realista y el modernista, dentro de la evolución de las formas narrativas inherente a las letras españolas. Nuestras reflexiones sobre el origen de este procedimiento narrativo se basan en el análisis de sus usos concretos y en el pensamiento crítico de Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas Clarín, Emilia Pardo Bazán, Juan Martínez Ruiz, José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno y Carlos Soldevila.

Desde el punto de vista de su origen, hemos calificado de "realista" el tipo de monólogo interior que se cristaliza en la novela de los últimos decenios del siglo XIX. El rótulo "realista" se refiere a una determinada actitud estética generadora de las novelas en las que aparece. De hecho, esta forma de representar la interioridad es fruto de la voluntad de evocar en la novela la totalidad de la realidad, a saber, del anhelo de contener en una obra narrativa lo que hemos llamado "el todo realista". Detrás de esta concepción estética se ha de ver una profunda confianza en las facultades cognitivas del ser humano. De este modo, a los protagonistas engendrados en un acto de simpatía, el creador les confiere una voz interior gramaticalmente independiente para poner de relieve la dimensión espiritual de su enfrentamiento con el mundo de la materia.

El componente espiritual del personaje adquiere un valor especial en las letras españolas con la penetración de las ideas surgidas en torno a Emile Zola en Francia. En efecto, la difusión de la concepción naturalista provoca una cristalización de actitudes estéticas relativas a la construcción del personaje. El rechazo del determinismo fisiológico se hace en nombre de la espiritualidad concebida como determinante de las acciones de los protagonistas en la misma medida que lo es su entorno material. Tal actitud se trasluce tanto a través de la recepción de las ideas naturalistas como de la manera de plantear la conflictividad de los personajes. En la

aparición del monólogo interior hemos comprobado asimismo un influjo considerable de la novela rusa y de la filosofía alemana. La insistencia en la autonomía de la vida del alma nos parece reveladora de la persistencia de la tradición mística, la cual informa directamente algunas de las grandes novelas de corte naturalista (*La Regenta*, *Su único hijo*, *La Quimera*).

Pese a hallarse el monólogo interior realista en el polo opuesto al de *Les Lauriers sont coupés*, cuyo origen wagneriano y simbolista lo sitúa dentro de la categoría de monólogo modernista, hemos ido indicando paralelos entre el texto y la concepción de Dujardin y los de sus coetáneos españoles. Así, hemos visto a un personaje galdosiano reflexionar durante un paseo por las calles de una gran ciudad, y hemos comprobado igualmente que el principio que rige el monólogo de Isidora Rufete es el de asociación libre. En la reflexión crítica de Clarín, de la de Pardo Bazán y de Galdós hemos visto aflorar una aguda conciencia de los problemas acarreados por la verbalización del pensamiento: la expresión de la subconsciencia y del pensamiento in status nascendi constituyen una de las preocupaciones de estos autores. Las similitudes mencionadas demuestran, primero, que la narrativa española participa de un proceso cultural común con las letras europeas y, segundo, que para establecer la diferencia fundamental entre los dos tipos de textos es preciso recurrir, como lo hemos hecho nosotros, al criterio de su origen.

El monólogo interior que hemos calificado de modernista está originado por la pérdida del todo realista. A los representantes de la nueva generación de escritores la conciencia les ofrece la única realidad asequible al conocimiento humano al tiempo que la única juzgada de valor. Nuestro análisis de los significados del monólogo interior en Juan Martínez Ruiz y Miguel de Unamuno ha revelado unos lazos muy estrechos entre los usos de la técnica en cuestión y las concepciones específicas que estos autores tienen de la novela y del mundo. Este fenómeno viene a corroborar nuestras conclusiones sobre la autonomía de la trayectoria española en la elaboración de esta técnica narrativa.

En este contexto, el monólogo de Antonio Azorín, protagonista que en *La voluntad* obra en calidad de narrador de sus propias vivencias interiores, tiende a evocar la conciencia en crisis de su generación, participando, de este modo, de la búsqueda de la personalidad colectiva, lo que constituye un paradigma de la generación del 98. En Miguel de Unamuno, en cambio, el monólogo interior posibilita la expresión de la inmediatez de la experiencia agónica sufrida por sus personajes. El carácter dialógico de nuestro recurso literario en el autor de *Niebla* es revelador, por un lado, de la interiorización del otro, que anuncia la problemática existencial de la incomunicación y, por otro, del esfuerzo de superar las limitaciones de una conciencia. La doble vertiente del monólogo unamuniano encuentra una perpetuación en las novelas de preguerra que hemos analizado en nuestro tercer capítulo.

Hemos visto por otra parte que la estética del monólogo interior encuentra cabida dentro de las concepciones sobre la novela expresadas por José Ortega y Gasset. La morosidad del género narrativo, el infrarrealismo, el modo presentativo y la predilección por la psicología del personaje son los imperativos orteguianos de cuyo cumplimiento depende la renovación de la misma. La coincidencia de los rasgos mencionados con las características del monólogo interior cobra una especial relevancia dado que la hemos detectado en el principal representante del pensamiento estético de preguerra. Finalizando la primera parte de este estudio, el análisis del monólogo autónomo en *Fanny* de Carlos Soldevila nos ha permitido identificar la convivencia de la tradición naturalista española con algunos motivos modernistas procedentes de *Les Lauriers sont coupés* y cerrar, de este modo, nuestras reflexiones sobre el origen del monólogo interior en la prosa española.

En nuestro segundo capítulo hemos incluido el monólogo interior en la categoría más amplia del discurso interior, estableciendo previamente el modo de representación como característica esencial de éste último. Puntualizamos que el modo de representación se refiere a la génesis del discurso, pero no desde el punto de vista de la actitud estética del autor, sino desde la perspectiva epistemológica contenida en el texto. El discurso interior, tal como lo hemos definido, no ofrece justificación epistemológica. En efecto, el monólogo interior, como la psiconarración y el estilo indirecto libre, silencia su condición de texto verbalizado, escrito y conocido por una instancia narratorial superior a la del personaje. Hemos, asimismo, identificado un artificio profundo en la evocación del pensamiento por medio del monólogo interior dado que el narrador, es decir la entidad textual que se encarga de contar, se oculta continuamente detrás de las vivencias de sus protagonistas.

Nuestro análisis de las realizaciones textuales del estilo indirecto libre, de la psiconarración y del soliloquio ha demostrado numerosos puntos de contacto de estas modalidades del discurso interior con la técnica que nos interesa. Así, pues, hemos comprobado que tanto la psiconarración como el monólogo interior actualizan, aunque desde diferentes puntos de vista, la actividad creadora del autor. Por otro lado, las dos modalidades se asemejan a la poesía: la psiconarración, porque en ella el autor se menciona continuamente a través de su función transformadora y el monólogo interior, porque la exploración de la lengua recuerda la libertad expresiva del género poético. Desde el punto de vista de la presencia del narrador, fantasmal en el estilo indirecto libre, hemos definido este último recurso como una técnica afin al monólogo interior.

En los fragmentos analizados donde aparece el monólogo interior hemos determinado algunas tendencias gramaticales de especial interés. La plurifuncionalidad de la segunda persona, el uso de un monólogo interior en tercera

persona en una novela de 1997, el significado específico del modo potencial en *Últimas tardes con Teresa*, o la tendencia a superar el valor convencional del lenguaje para significar la libertad interior de los protagonistas, constituyen algunos de los fenómenos que caracterizan la expresión mediante el monólogo interior y que hemos descrito en nuestro tercer capítulo.

La última parte del presente estudio ofrece un análisis de los significados de *La Regenta*, *Algo pasa en la calle*, *Cinco horas con Mario* y *Retahílas*. Al comentar las particularidades del monólogo interior de la novela de Elena Quiroga hemos establecido un paralelo con la subconversación de Nathalie Sarraute. Hemos llegado a la conclusión de que el monólogo interior de esta obra aparece originado por las carencias relacionadas con la función comunicativa de la palabra, compensadas por medio de un diálogo establecido entre la instancia autorial y el mundo representado. El análisis del monólogo delibeano y, en especial, de su polifonía cotejada con el mismo fenómeno en *La Regenta*, nos ha permitido acceder a la impotencia del personaje ante el mundo, cuyos mensajes no consigue descifrar. *Retahílas* de Carmen Martín Gaité ofrece, en cambio, una polémica implícita con el tipo de protagonista que hemos visto en *Algo pasa en la calle* y en *Cinco horas con Mario*, es decir, el personaje encerrado en su interioridad y en permanente tensión en su relación con el otro. Tal actitud es concomitante con un rechazo explícito del monólogo interior en cuanto modo de expresión de la actividad interna. La novela de Martín Gaité, al representar la fase antitética en la conciencia crítica de la técnica que nos interesa, pone de realce la vigencia de la problemática relativa al monólogo interior en la vida literaria española.

BIBLIOGRAFÍA

Novelas

- Alas Clarín Leopoldo, *La Regenta*, Cátedra, Madrid 1995.
- Alas Clarín Leopoldo, *Su único hijo*, Cátedra, Madrid 1995.
- Bourget Paul, *Cosmopolis*, Alphonse Lemerre, París 1882.
- Butor Michel, *La Modification*, Les Editions de Minuit, París 1957.
- Butor Michel, *Degrés*, Gallimard, París 1960.
- Cela Camilo José, *San Camilo 1936*, Alfaguara, Madrid 1995.
- Cervantes Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Castalia, Madrid 1978.
- Delibes Miguel, *Cinco horas con Mario*, Destino, Barcelona 1995.
- Dujardin Edouard, *Les Lauriers sont coupés*, Le Chemin vert, París 1981.
- Dumas Alexandre, *Vingt ans après*, Gallimard, París 1979.
- Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, Gallimard, París 1983.
- Fuentes Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1992.
- Joyce James, *Ulysses*, Penguin Books, Harmondsworth, 1971.
- Larbaud Valery, *Mon plus secret conseil*, Gallimard, París 1958.
- Mariás Javier, *Corazón tan blanco*, Anagrama, Barcelona 1992.
- Marsé Juan, *Últimas tardes con Teresa*, Seix Barral, Barcelona 1985.
- Martín Gaité Carmen, *Nubosidad variable*, Anagrama, Barcelona 1992.
- Martín Gaité Carmen, *Retahílas*, Destino, Barcelona 1996.
- Martín Gaité Carmen, *El cuarto de atrás*, Destino, Barcelona 1996.
- Martín Gaité Carmen, *Ritmo lento*, Destino, Barcelona 1997.
- Martín Santos Luis, *Tiempo de silencio*, Seix Barral, Barcelona 1997.
- Martínez Ruiz José, *La voluntad*, Castalia, Madrid 1989.
- Muñoz Molina, Antonio, *El invierno en Lisboa*, Seix Barral, Barcelona, 1996.
- Muñoz Molina Antonio, *Plenilunio*, Alfaguara, Madrid 1997.
- Pardo Bazán Emilia, *Los Pazos de Ulloa*, Clásicos Castalia, Madrid 1990.
- Pardo Bazán Emilia, *La Quimera*, Cátedra, Madrid 1991.
- Pérez de Ayala Ramón, *Tigre Juan y El Curandero de su honra*, Clásicos Castalia, Madrid 1988.
- Pérez Galdós Benito, *La de Bringas*, Hernando, Madrid 1990.
- Pérez Galdós Benito, *La desheredada*, Planeta, Barcelona 1992.
- Pérez Galdós Benito, *Nazarín*, Alianza Editorial, Madrid 1995.
- Quiroga Elena, *Algo pasa en la calle*, Destino, Barcelona 1954.
- Quiroga Elena, *La careta*, Ediciones del Centro, Madrid 1974.
- Quiroga Elena, *Escribo tu nombre*, Espasa-Calpe, Madrid 1992.
- Romero Luis, *La Noria*, Destino, Barcelona 1977.
- Sarraute Nathalie, *Portrait d'un inconnu*, Gallimard, París 1956.
- Sarraute Nathalie, *Les Fruits d'Or*, Gallimard, París 1968.

- Soldevila Carlos, *Fanny*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid edición sin fecha.
- Unamuno Miguel de, *San Manuel Bueno, mártir*, Castalia, Madrid 1987.
- Unamuno Miguel de, *Niebla*, Cátedra, Madrid 1990.

Estudios sobre el monólogo interior y técnicas afines

- Alvar Manuel, *Cuestiones de técnica novelesca, los caminos hacia el monólogo interior*, [en:] *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Gredos, Madrid 1987, pp. 95–114.
- Andres-Suárez Irene, *Notas sobre el soliloquio/monólogo interior y su utilización en El Cid, El Lazarillo, La Celestina, El Quijote y La Regenta*, “Versants” 1994, n° 25, pp. 3–26.
- Baquero Goyanes Mariano, *El monólogo interior*, [en:] *Estructuras de la novela actual*, Castalia, Madrid 1995, pp. 50–55.
- Baquero Goyanes Mariano, *La “subconversación”*, [en:] *Estructuras de la novela actual*, Castalia, Madrid 1995, pp. 57–61.
- Beltrán Luis Almería, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Cátedra, Madrid 1992.
- Burunat Silvia, *El monólogo interior como forma narrativa en la Novela Española (1940–1975)*, José Porrúa Turanzas, Madrid 1980.
- Cannone Belinda, *Qu'est-ce que le monologue intérieur?*, “Quai Voltaire” 1992, n° 4, pp. 5–26.
- Cieślikowska Teresa, *Niektóre funkcje kompozycyjne monologu wewnętrznego we współczesnej prozie narracyjnej*, [en:] *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, PWN, Warszawa 1995, pp. 262–280.
- Cohn Dorrit, *Transparent Minds*, Princeton University Press, Nueva Jersey 1978.
- Delgado Feliciano, *El monólogo interior*, [en:] *El lenguaje de la novela*, Publicaciones de Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba 1988, pp. 41–51.
- Dujardin Edouard, *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*, Bulzoni Editore, Roma 1977.
- Durry Marie-Jeanne, *Le monologue intérieur dans la Princesse de Clèves*, [en:] *Littérature narrative d'imagination*, PUF, Paris 1959, pp. 87–96.
- Gallego Morell Antonio, *El monólogo interior*, [en:] *Novela y novelistas* (de varios autores), Instituto de Cultura de Málaga, Málaga 1972, pp. 123–139.
- Gillet Luis, *L'Orlando de Mme Virginia Woolf*, “La Nouvelle Revue Française”, febrero de 1924, pp. 218–230.
- Gillet Luis, *Du côté de chez Joyce*, “La Revue des Deux Mondes”, agosto de 1925, pp. 687–700.
- Głowiński Michał, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Wypowiedzi bohaterów*, [en:] *Zarys teorii literatury*, PZWS, Warszawa 1967, pp. 346–357.
- Gougenheim Georges, *Du discours solitaire au monologue intérieur*, “Le Français moderne” 1947, n° 15, pp. 242–248.
- Gullón Ricardo, *El monólogo interior*, [en:] *Galdós, novelista moderno*, Gredos, Madrid 1966, pp. 264–262.
- Hernandi Paul, *Discurso indirecto libre y técnicas afines*, [en:] *Teoría de los géneros*, Antoni Bosch, Barcelona 1978, pp. 145–158.
- Humphray Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley University Press, Berkeley 1954.
- King C. K., *Edouard Dujardin and the genesis of the inner monologue*, “French Studies”, abril de 1955, n° 2, pp. 101–115.

- Larbaud Valery, *Préface*, [en:] Miguel de Unamuno, *Trois nouvelles exemplaires et un prologue*, Editions du Sagitaire, Paris 1925.
- Larbaud Valery, *James Joyce*, "La Nouvelle Revue Française", abril de 1922, pp. 385-409.
- Larbaud Valery, *Préface*, [en:] *Les Lauriers sont coupés*, Le Chemin vert, Paris 1981.
- Lips Marguerite, *Le style indirecte libre*, Payot, Paris 1926.
- Malinowski Wiesław Mateusz, *Autour de la notion de "monologue intérieur"*, "Studia Romanica Poznaniensia", Poznań 1997, pp. 67-75.
- Moix Gabrielle, *Poésie et monologue intérieur. Problèmes de l'écriture dans l'oeuvre de Valery Larbaud*, Editions Universitaires Fribourg Suisse, Fribourg 1989.
- Raimond Michel, *Le monologue intérieur*, [en:] *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, José Corti, Paris 1985, pp. 255-298.
- Sallenave Danièle, *A propos du monologue intérieur: la lecture d'une théorie*, "Littérature", febrero de 1972, n° 5, pp. 69-86.
- Skwarczyńska Stefania, *Monolog*, [en:] *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, Pax, Warszawa 1954, pp. 376-384.
- Tacca Oscar, *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*, Kapelusz, Buenos Aires 1986.
- Weissman Frida, *Edouard Dujardin, le monologue intérieur et Racine*, "Revue d'Histoire Littéraire de la France" 1974, n° 3, pp. 489-484.
- Weissman Frida, *Du monologue intérieur à la sous-conversation. Dujardin et Valery Larbaud*, Nizet, Paris 1978.
- Wilcock Juan Rodolfo, *El monólogo interior en la novela moderna*, "Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura" 1977, n° 38, pp. 74-78.
- Ynduráin Francisco, *La novela desde la segunda persona. Análisis estructural*, [en:] *Clásicos Modernos* (de varios autores), Gredos, Madrid 1969, pp. 215-239.
- Żurowski Maciej, *Apollinaire sur les chemins du monologue intérieur*, "Les Cahiers de Varsovie" 1984, t. XI, pp. 123-138.

Estudios sobre la novela

- Alas Clarín Leopoldo, *La literatura en 1881*, Alfredo de Carlo, Madrid 1882.
- Albérès René-Merril, *Metamorphoses du roman*, Albin Michel, Paris 1966.
- Alborg Juan Luis, *Historia de la literatura española. Realismo y naturalismo. La novela*, Gredos, Madrid 1996.
- Amorós Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid 1974.
- Arangueren José Luis L., *Estudios literarios*, Gredos, Madrid 1976.
- Blanchot Maurice, *Le roman, oeuvre de mauvaise foi*, "Les temps Modernes", abril de 1947, pp. 1304-1317.
- Bobes Naves María del Carmen, *Teoría general de la novela, semiología de La Regenta*, Gredos, Madrid 1985.
- Buckley Ramón, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Península, Barcelona 1973.
- Butor Michel, *L'usage des pronoms personnels dans le roman*, [en:] *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris 1960, pp. 73-88.
- Castellet José María, *La hora del lector*, Seix Barral, Barcelona 1957.
- Chatman Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus Humanidades, Madrid 1990.

- Corrales Egea José, *Situación actual de la novela española. La "contraola"*, "Ínsula" 1976, n° 354 (Suplemento), pp. 21–24.
- Czermińska Małgorzata, *Pomiędzy listem a powieścią*, "Teksty" 1975, n° 4, (22), pp. 28–49.
- Delibes Miguel, *Los personajes en la novela*, "La Vanguardia", Barcelona, 20 de diciembre de 1980, pp. 5–9.
- Delibes Miguel, *He sido un novelista de personajes*, "ABC", 2 de diciembre de 1993, pág. 3.
- Domingo José, *La novela española del siglo XX*, t. I–II, Ediciones Labor, Barcelona 1971.
- Durán Manuel, *La técnica de la novela y la generación del 98*, "Revista Hispánica Moderna", enero de 1957, Nueva York, pp. 14–27.
- Estébanez Calderón Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Alianza Diccionarios, Madrid 1996.
- Gil Casado Pablo, *La novela deshumanizada española (1958–1988)*, Ediciones del Hombre, Barcelona 1990.
- Głowiński Michał, *Porządek, chaos, znaczenie*, PIW, Warszawa 1968.
- Głowiński Michał, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PWN, Warszawa 1973.
- Goldmann Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris 1964.
- Gómez López-Egea Rafael, *La novela española en la encrucijada*, "Arbor" 1975, n° 350, pp. 49–59.
- Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, "Poétique", Paris 1973, n° 14.
- Martínez Cachero José María, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*, Castalia, Madrid 1997.
- Navajas Gonzalo, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Ediciones de Mall, Barcelona 1982.
- Ortega y Gasset José, *Ideas sobre la novela*, [en:] *Obras completas*, t. III, Espasa-Calpe, Madrid 1955, pp. 387–419.
- Pardo Bazán Emilia, *La cuestión palpitante*, Anthropos, Barcelona 1989.
- Pattison Walter T., *Etapas del naturalismo en España*, [en:] Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*, t. V, Editorial Crítica, Barcelona 1982, pp. 421–428.
- Poyatos Fernando, *Codificación y descodificación del personaje en la narrativa española: enfoque semiótico*, "Papeles de Son Armadans" 1976, vol. 82, pp. 113–132.
- Reyes Graciela, *Polifonía textual, la citación en el relato literario*, Gredos, Madrid 1984.
- Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, Paris 1963.
- Rousset Jean, *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, Paris 1972.
- Sanz Villanueva Santos, *Tendencias de la novela española actual*, Edicusa, Madrid 1972.
- Sanz Villanueva Santos, *De la innovación al experimento en la novela actual*, [en:] *Teoría de la novela* (de varios autores), Sociedad General Española de Librería, Madrid 1976, pp. 229–264.
- Sarraute Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, Paris 1956.
- Sobejano Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Prensa Española, Madrid 1970.
- Tacca Oscar, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid 1977.
- Unamuno Miguel de, *Prólogo en Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Calpe, Madrid 1920.
- Unamuno Miguel de, *Cómo se hace una novela*, Guadarrama, Madrid 1977.
- Varela Jácome Benito, *Renovación de la novela en el siglo XX*, Destino, Barcelona 1967.
- Vilanova Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Lumen, Barcelona 1995.
- Villanueva Darío, *El tiempo y su reducción en la estructura novelística del siglo XX*, Bello, Valencia 1977.

- Yerro Vilanueva Tomás, *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Ediciones Universidad de Navarra, Madrid 1977.
- Zérafra Michel, *Personne et personnage. Le romanesque des années vingt aux années cinquante*, Klincksieck, París 1971.

Estudios sobre autores y obras comentados

- Alas Clarín Leopoldo, *Realidad (II)*, [en:] *Galdós, novelista*, Universitas, Barcelona 1991, pp. 193-209.
- Albiac Blanco María Dolores, *Carmen Martín Gaité: el arte de la palabra*, "Revista de Literatura y Cultura", Madrid 1992, t. V, 2, pp. 49-62.
- Blanco Aguinaga Carlos, *Azorín y la mistificación de la realidad*, [en:] Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, t. VI, Editorial Crítica, Barcelona 1979, pp. 394-398.
- Casaldueño Joaquín, *El espiritualismo de Galdós: De Nazarán a Misericordia*, [en:] Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*, t. V, Editorial Crítica, Barcelona 1982, pp. 542-548.
- Clavería Carlos, *Sobre el tema del tiempo en Azorín*, [en:] *Cinco estudios de literatura española contemporánea*, CSIC, Salamanca 1945, pp. 50-67.
- Delsemme Paul, *Teodor de Wyzewa et le Cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du Symbolisme*, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles 1967.
- Espinas José María, *Toma de posición frente a Soldevila y Arbó*, "Ínsula" 1954, n° 99, pág. 3.
- Gullón Ricardo, *Autobiografías de Unamuno*, Gredos, Madrid 1976.
- Inman Fox Edward, *Introducción a José Martínez Ruiz, La voluntad*, Castalia, Madrid 1989.
- Jaloux Edouard, *Valery Larbaud*, "La Nouvelle Revue Française", febrero de 1924, pp. 129-139. "Magazine Littéraire" dedicado a Valery Larbaud, abril de 1981, n° 171.
- Marks Martha A., *Larks perspectiva plural en dos novelas de Elena Quiroga*, "Cuadernos Hispanoamericanos" 1980, n° 359, pp. 428-433.
- Martinell Gifre Emma, *Un aspecto de la técnica presentativa de C. Martín Gaité en Retahílas*, "Archivum" 1981-1982, t. XXXI-XXXII, pp. 463-479.
- Miralles Enrique, *Introducción*, [en:] Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, Planeta, Barcelona 1992.
- Moix Gabrielle, *Valery Larbaud et l'évolution des formes littéraires*, Peter Lang, Berne 1989.
- Naliwajek Zbigniew, *Valery Larbaud entre Edouard Dujardin et Michel Butor*, [en:] *Les oubliés de la modernité*, "Actes du Colloque de Paris", 9-10 de junio de 1994, pp. 145-157.
- Oleza Juan, *Introducción*, [en:] Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, Cátedra, Madrid 1995.
- Oleza Juan, *Introducción*, [en:] Leopoldo Alas Clarín, *Su único hijo*, Cátedra, Madrid 1995.
- Rey Alonso, *La originalidad novelística de Miguel Delibes*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago 1975.
- Rey Hazas Antonio, *El interlocutor narrativo de Carmen Martín Gaité desde una perspectiva barroca y cervantina*, "Epos", Madrid 1993, t. IX, pp. 315-333.
- Ricard Robert, *Innovaciones de La desheredada*, [en:] Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*, t. V, Editorial Crítica, Barcelona 1982, pp. 497-502.
- Richmond Carolyn, *Introducción a Leopoldo Alas Clarín, Su único hijo*, Espasa-Calpe, Madrid 1979.

- Riddel María del Carmen, *La escritura femenina en la posguerra española*, tesis doctoral inédita, The Ohio State University, 1988.
- Ríos César Alonso de los, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Destino, Barcelona 1995.
- Rossum-Guyon Françoise Van, *Critique du roman. Essai sur La Modification de Michel Butor*, Gallimard, París 1970.
- Sotelo Vázquez Adolfo, *No sé hablar si no hay unos ojos que me miran: en torno a la narrativa de Carmen Martín Gaité*, "Letras Peninsulares" 1995, n° 8.1, pp. 39-53.
- Valdés Mario J., *Introducción*, [en:] Miguel de Unamuno, *Niebla*, Cátedra, Madrid 1990.
- Vilanova Antonio, *Introducción*, [en:] Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, Destino, Barcelona 1995.
- Villegas Juan, *Los motivos estructurantes de La careta de Elena Quiroga*, "Cuadernos Hispanoamericanos" 1968, n° 75, pp. 638-648.

Otros estudios

- Allegra Giovanni, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Ediciones Encuentro, Madrid 1986.
- Breton André, *Manifeste du surréalisme en Manifeste du surréalisme. Poisson soluble*, Editions du Sagittaire, París 1924, pp. 7-74.
- Danan Joseph, *Le théâtre de la pensée*, Médianes, Rouen 1995.
- Larbaud Valéry, *Lettres d'un retiré*, La Table Ronde, París 1992.
- Mainer José-Carlos, *La Edad de Plata 1902-1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid 1981.
- Martín Gaité Carmen, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Destino, Madrid 1982.
- Ortega y Gasset José, *La deshumanización del arte en La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, Revista de Occidente, Madrid 1925.
- Pardo Bazán Emilia, *El lirismo en la poesía francesa*, Editorial Pueyo, Madrid, edición sin fecha a cargo de Luis Araujo-Costa.
- Unamuno Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Editorial Losada, Buenos Aires 1964.
- Vadé Yves, (coord.), *Ce que modernité veut dire*, "Modernité", 5,6 Cahiers, PUB, 1994.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I: ORGENES DEL MONÓLOGO INTERIOR	7
1. El monólogo interior en Francia	9
2. EL monólogo interior en España	13
El naturalismo y el monólogo interior	13
La novela de preguerra y el monólogo interior	23
<i>La voluntad</i> y el discurso interior generacional	24
La autopsia – el imperativo orteguiano de la novela	29
Miguel de Unamuno – entre el diálogo y el monólogo interior agónico	32
<i>Fanny</i> de Carlos Soldevila – entre la tradición y la renovación	37
CAPÍTULO II: HACIA UNA TEORÍA DEL MONÓLOGO INTERIOR	41
1. En busca de un camino hacia el monólogo interior	41
2. El estilo indirecto libre	50
Definición	51
Orígenes	51
Características	54
El tiempo en el estilo indirecto libre	54
La persona en el estilo indirecto libre	55
El estilo en el estilo indirecto libre	58
3. La psiconarración	60
Definición	61
Características	61
El tiempo en la psiconarración	61
La persona en la psiconarración	64
El estilo en la psiconarración	65
4. El monólogo interior	66
Características	66
El modo de inserción	66
El tiempo en el monólogo interior	69
La persona en el monólogo interior	72
El estilo en el monólogo interior	78
5. El soliloquio	81
CAPÍTULO III: HACIA UNA VISIÓN DEL MUNDO. ANÁLISIS DE TEXTOS	83
1. <i>La Regenta</i> de Leopoldo Alas Clarín. Un monólogo interior polifónico	84
2. <i>Algo pasa en la calle</i> de Elena Quiroga. Monólogo interior – técnica alternativa al diálogo	87
3. <i>Cinco horas con Mario</i> de Miguel Delibes. Un monólogo interior contingente	95
4. <i>Retahílas</i> de Carmen Martín Gaité. Sobre la confianza recuperada en la palabra	101
CONCLUSIONES	109
BIBLIOGRAFÍA	113

